
RESEARCH
COPY

ŒUVRES COMPLÈTES

DE

STENDHAL

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE ET Cie
RUE SAINT-BENOIT, 7.

VIE DE ROSSINI

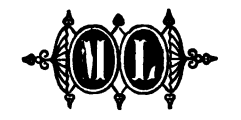
PAR

DE STENDHAL

(HENRY BEYLE)

> Laissez aller votre pensée comme cet insecte qu'on lâche en l'air avec un fil à la patte.
>
> SOCRATE, *Nuées d'Aristophane*.

NOUVELLE ÉDITION ENTIÈREMENT REVUE



PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

RUE VIVIENNE, 2 BIS

1854

PRÉFACE

Depuis la mort de Napoléon, il s'est trouvé un autre homme duquel on parle tous les jours à Moscou comme à Naples, à Londres comme à Vienne, à Paris comme à Calcutta.

La gloire de cet homme ne connaît d'autres bornes que celles de la civilisation, et il n'a pas trente-deux ans ! Je vais essayer de tracer une esquisse des circonstances qui, si jeune, l'ont placé à cette hauteur.

Les titres du conteur à la confiance du lecteur, sont d'avoir habité huit ou dix ans les villes que Rossini électrisait par ses chefs-d'œuvre : l'auteur a fait des courses de cent milles pour se trouver à la première représentation de plusieurs d'entre eux ; il a su, dans le temps, toutes les petites anecdotes qui couraient dans la société, à Naples, à Venise, à Rome, lorsqu'on y jouait les opéras de Rossini.

L'auteur de l'ouvrage suivant en a déjà fait deux ou trois autres, toujours sur des sujets frivoles. Les critiques lui ont dit que quand on se mêlait d'écrire, il fallait employer les précautions oratoires, académiques, etc. ; qu'il ne saurait jamais faire un livre, etc., etc. ; qu'il n'aurait jamais l'honneur d'être homme de lettres. A la bonnne heure. Quelques

personnes que le public nomment, ont si bien arrangé ce titre, que tel savant homme peut s'estimer fort heureux de n'y arriver jamais.

Le présent livre n'est donc pas un livre. A la chute de Napoléon, l'écrivain des pages suivantes, qui trouvait de la duperie à passer sa jeunesse dans les haines politiques, se mit à courir le monde. Se trouvant en Italie, lors des grands succès de Rossini, il eut occasion d'en écrire à quelques amis d'Angleterre et de Pologne.

Des lambeaux de ces lettres, transcrits tout de suite, voilà ce qui forme la brochure qu'on va lire, parce que l'on aime Rossini, et non pas pour le mérite de la brochure. De quelque manière que l'histoire soit écrite, elle plaît, dit-on, et celle-ci a été écrite en présence des petits événements qu'elle raconte.

Je m'attends bien qu'il y aura trente ou quarante inexactitudes dans le nombre infini de petits faits qui remplissent les pages suivantes.

Il est si difficile d'écrire l'histoire d'un homme vivant! et d'un homme comme Rossini, dont la vie ne laisse d'autres traces que le souvenir des sensations agréables dont il remplit tous les cœurs! Je voudrais bien que ce grand artiste, qui est en même temps un homme charmant, eût l'idée d'écrire lui-même ses Mémoires, à la manière de Goldoni. Comme il a cent fois plus d'esprit que Goldoni, et qu'il se moque de tout, ses Mémoires seraient bien autrement piquants. J'espère qu'il y aura assez d'inexactitudes dans cette *Vie de Rossini* pour le fâcher un peu, et l'engager à écrire. Avant qu'il se fâche (s'il se fâche), j'ai besoin de lui dire que je le respecte infiniment, et bien autrement, par exemple, que tel grand seigneur envié. Ce seigneur a gagné un gros lot *en argent* à la loterie de la nature; lui y a gagné

un nom qui ne peut plus périr, du génie, et surtout du bonheur.

Le présent livre avait été fait pour être publié en anglais; c'est une école de musique qu'il a vue près de la place Bauveau, qui a donné à l'auteur l'audace d'imprimer en France.

Montmorency, 30 septembre 1825.

INTRODUCTION

I

Le 11 janvier 1801, Cimarosa mourut à Venise, des suites des traitements barbares qu'il venait d'éprouver à Naples, dans les prisons où l'avait fait jeter la reine Caroline.

Paisiello n'est mort qu'en 1816; mais on peut dire que depuis les dernières années de l'autre siècle, le génie musical, qui se manifeste de si bonne heure, mais s'éteint si vite, avait cessé d'animer le compositeur aimable et gracieux plutôt qu'énergique et brillant du *Roi Théodore* et de la *Scuffiara*.

Cimarosa agit sur l'imagination par de longues périodes musicales qui joignent, à une extrême richesse, une extrême régularité.

Je citerai pour exemple les deux premiers duetti du *Matrimonio segreto*, et entre autres le second :

Io ti lascio perchè uniti.

Ces chants sont les plus beaux qu'il ait été donné à l'âme humaine de concevoir; remarquez cependant qu'ils sont *réguliers*, et d'une régularité que notre esprit peut saisir : c'est un grand mal; dès qu'on en connaît plusieurs, on peut en quelque sorte *prévoir* la suite et le développement de ceux dont on entend le début. Tout le mal est dans ce mot *prévoir*, et c'est de là que nous verrons dans peu sortir le style et la gloire de Rossini.

Paisiello ne remue jamais aussi profondément que Cimarosa; il n'évoque pas dans l'âme du spectateur les images qui donnent des jouissances aux passions profondes, ses émotions ne s'élè-

vent guère au delà de la *grâce;* mais il a excellé dans ce genre; sa grâce est celle du Corrége, tendre, rarement piquante, mais séduisante, mais irrésistible. Je citerai comme exemple connu à Paris, le *quartetto* de *la Molinara.*

Quelli la

lorsque le notaire *Pistofolo* se charge si plaisamment de faire à la meunière les déclarations d'amour du gouverneur et du seigneur féodal, ses rivaux.

La manière bien remarquable de Paisiello est de répéter plusieurs fois le même trait de chant, et à chaque fois avec des grâces nouvelles qui le font entrer de plus en plus avant dans l'âme du spectateur.

Rien au monde n'est plus opposé au style de Cimarosa, étincelant de verve comique, de passion, de force et de gaieté. Rossini aussi se répète, mais ce n'est pas exprès; et ce qui fait le comble de la grâce chez Paisiello, est en lui belle paresse incarnée. Je me hâte d'ajouter, de peur qu'on ne me range avec les détracteurs de cet homme aimable, que, seul parmi les modernes il a mérité d'être comparé aux deux grands maîtres qui cessèrent de briller vers le commencement du XIX[e] siècle. En connaissant mieux le style de ces grands artistes, nous serons tout étonnés un beau jour de sentir et de voir dans leur musique des choses dont nous ne nous doutions pas auparavant. Réfléchir sur les beaux-arts fait sentir.

II

DIFFÉRENCE DE LA MUSIQUE ALLEMANDE ET DE LA MUSIQUE D'ITALIE.

En musique, on ne se rappelle bien que les choses que l'on peut répéter; or un homme seul se retirant chez lui le soir, ne peut pas répéter de l'harmonie avec sa voix seule.

Voilà sur quoi est basée l'extrême différence de la musique allemande et de la musique italienne. Un jeune Italien plein d'une passion, après y avoir réfléchi quelque temps en silence,

pendant qu'elle est plus poignante, se met à chanter à mi-voix un air de Rossini, et il choisit, sans y songer, parmi les airs de sa connaissance, celui qui a quelque rapport à la situation de son âme; bientôt, au lieu de le chanter à mi-voix, il le chante tout haut, et lui donne, sans s'en douter, l'expression particulière de la nuance de passion qu'il endure. Cet écho de son âme le console; son chant est, si l'on veut, comme un miroir dans lequel il s'observe : son âme était irritée contre le destin, il n'y avait que de la colère : elle va finir par avoir pitié d'elle-même.

A mesure que le jeune Italien se distrait par son chant, il remarque cette couleur nouvelle qu'il donne à l'air qu'il a choisi ; il s'y complaît, il s'attendrit. De cet état de l'âme à écrire un air nouveau, il n'y a qu'un pas; et comme le climat et leurs habitudes ont donné aux habitants de l'Italie méridionale une voix très-forte, le plus souvent ils n'ont pas besoin de piano pour composer [1]. J'ai connu vingt jeunes gens à Naples qui écrivent un air avec aussi peu de prétention qu'à Londres on fait une lettre ou à Paris un couplet. Souvent en rentrant chez eux le soir, ils se mettent au piano, et, sous ce délicieux climat, passent une partie de la nuit à chanter et à improviser. Leur esprit est à mille lieues de songer à écrire et à la gloriole d'auteur; ils ont donné jour à la passion qui les anime, voilà tout leur secret, voilà tout leur bonheur. En Angleterre, un jeune homme, dans des circonstances semblables, aurait lu jusqu'à une heure ou deux quelque auteur favori, mais il aurait moins créé que le Napolitain, son âme aurait été moins active; donc il a eu moins de plaisir. Il n'y a plus de distraction possible dès qu'on improvise au piano, et l'on ne songe qu'à l'expression! il est inutile de s'occuper de la justesse des sons.

Pour bien jouer du violon, il faut faire des gammes trois heures par jour, pendant huit ans. Alors il vient des durillons énormes au bout des doigts de la main gauche, durillons qui la déforment entièrement; mais l'on parvient à tirer de l'instrument des sons parfaits. Si le plus habile joueur de violon passe trois ou quatre jours sans faire deux heures de gammes, ses sons

1. C'est ainsi que sont nés ces chants sublimes, plaintifs pour la plupart, qui depuis plusieurs siècles se répètent dans le royaume de Naples. Je citerai pour exemple à ceux qui connaissent ce beau pays, le chant national nommé *la Cavæjola,* et le *Pestagallo,* particulier aux Abruzzes. Un habitant d'Aquila, qui me les chantait, me dit : La musica è il lamento dell' amore, o la preghiera a gli Dei. 12 mai 1819.

ont déjà moins de pureté et ses passages moins de brillant. Le degré de patience et de constance nécessaire pour ce genre de talent est fort rare dans les pays du midi, et ne s'allie guère à une tête ardente. Tout le temps que l'on joue du violon ou de la flûte, l'on est attentif à la beauté ou à la justesse des sons, et non pas à ce qu'*ils expriment*. Notez ce mot, il explique encore le secret des deux musiques.

Il y a eu des pères en Italie qui, dans le siècle dernier, ont condamné leur fils à devenir un bon violon ou un bon hautbois, à peu près comme d'autres faisaient de leurs enfants des castrats; mais de nos jours, le talent de la musique instrumentale s'est tout à fait réfugié dans la tranquille et patiente Allemagne. Au milieu des forêts de la Germanie, il suffit à ces âmes rêveuses, de la beauté des sons, *même sans mélodie*, pour redoubler l'activité et les plaisirs de leur imagination vagabonde.

Il y a une vingtaine d'années qu'à Rome on entreprit de donner *Don Juan;* les symphonistes essayèrent, pendant quinze jours, de faire aller ensemble les trois orchestres qui se trouvent au dernier acte de cet opéra, pendant le souper de don Juan. Jamais les musiciens de Rome n'en purent venir à bout. Ils étaient pleins d'âme, et n'avaient nulle patience. Par contre, j'ai vu, il y a quinze jours, l'orchestre de l'Opéra, rue Lepeletier, jouer admirablement, à la première vue, une symphonie diabolique de Cherubini, et ne pouvoir accompagner le duo d'*Armide*, chanté par madame Pasta et Bordogni. J'ai vu à l'Opéra de superbes talents, cultivés avec une patience à toute épreuve, et pas de génie musical.

A Rome, il y a vingt ans, on déclara, d'une voix unanime, que les étrangers vantaient beaucoup trop l'œuvre de Mozart, et que le morceau des trois orchestres, en particulier, était tout à fait absurde, et digne de la barbarie tudesque.

Le despotisme minutieux [1] qui depuis deux siècles enlace et

1. En 1795, un homme de beaucoup d'esprit, très-jeune alors, M. Toni, qui depuis est devenu un imprimeur célèbre, était employé du gouvernement vénitien à Vérone; il y vivait heureux et content d'un petit emploi de dix-huit cents fr., et faisait la cour à la princesse P****. Tout à coup il fut destitué, avec menace de prison. Il courut à Venise; après trois mois de finesses et de sollicitations, il put adresser un mot, entre deux portes, à un membre du conseil des Dix, qui lui dit: « Pourquoi diable aussi « avez-vous fait faire un *habit bleu?* nous vous avons cru jacobin. » L'année 1822 a été témoin, à Milan, de traits de cette espèce. Aimer le Dante, qui écrivait en 1300, passe, en Lombardie, pour un trait de carbonarisme, et les amis *libéraux* d'un homme qui aime trop le Dante cessent peu à peu de le voir aussi fréquemment.

étouffe le génie italien, a fait tomber la critique permise par la censure dans les journaux, au dernier degré de grossièreté et de bassesse ; on appelle un homme un scélérat, un âne, un voleur, etc., à peu près comme à Londres[1], et bientôt à Paris, pour peu que la liberté de la presse continue à nous apprendre à mépriser un homme vulgaire, même lorsqu'il imprime. Ordinairement en Italie le journaliste est lui-même l'un des principaux espions de la police, et celui par lequel elle fait injurier tout ce qui acquiert une notabilité quelconque, et par là lui fait peur. Or, en Italie comme en France, comme partout, l'opinion publique sur les spectacles ne peut se former que par les journaux ; c'est une pensée qui s'évapore si personne ne se présente pour la recueillir, et, faute d'avoir noté la première chaîne du raisonnement, jamais l'on n'arrive à la seconde,

Je demande pardon d'avoir présenté une idée odieuse, mais je serais au désespoir qu'on jugeât de la belle Italie, de la terre sublime qui recouvre les cendres, encore chaudes, des Canova et des Vigano, par les turpitudes de sa presse périodique, ou sur les phrases vides d'idées des livres que la peur ose encore imprimer. Jusqu'à ce que l'Italie ait un gouvernement modéré, comme celui dont on jouit en Toscane depuis dix-huit mois, je demande en grâce, et je puis dire en justice, qu'on ne la juge que sur cette partie de son âme qu'elle peut révéler par les beaux-arts. Aujourd'hui il n'y a que les espions ou les nigauds qui impriment.

Je me trouvais il y a quelques années (1816) dans une des plus grandes villes de Lombardie. Des amateurs riches, qui y avaient établi un théâtre bourgeois, monté avec le plus grand luxe, eurent l'idée de célébrer l'arrivée dans leurs murs, de la princesse Béatrix d'Este, belle-mère de l'empereur François. Ils firent composer, en son honneur, un opéra entièrement nouveau, paroles et musique ; c'est le plus grand honneur qu'on puisse rendre en Italie. Le poëte imagina d'arranger en opéra une comédie de Goldoni, intitulée *Torquato Tasso*. On fait la musique en huit jours, la pièce est mise en répétition, tout marche rapidement ; la veille même de la représentation, le chambellan de la princesse vint dire aux citoyens distingués qui tenaient à hon-

1. Voir les injures atroces dont un nommé Philpott vient d'affubler le célèbre M. Jeffrey, le directeur du meilleur journal qui existe, la *Revue d'Édimbourg*.

neur de chanter devant elle, qu'il était peu respectueux de rappeler, devant une princesse de la maison d'Este, le nom du Tasse, d'un homme qui a eu des torts envers cette illustre famille.

Ce trait ne surprit personne, on substitua le nom de Lope de Vega à celui du Tasse.

La musique ne peut, ce me semble, avoir d'effet sur les hommes qu'en excitant leur imagination à produire certaines images analogues aux passions dont ils sont agités. Vous voyez par quel mécanisme indirect mais sûr, la musique d'un pays doit prendre la nuance du gouvernement qui forme les âmes en ce pays. De toutes les passions généreuses, la tyrannie ne permettant en Italie que l'amour, la musique n'a commencé à être belliqueuse que dans *Tancrède*, postérieur de dix ans aux prodiges d'Arcole et de Rivoli. Avant que ces grandes journées eussent réveillé l'Italie [1], le nom de la guerre et des armes n'était employé en musique que pour faire valoir les sacrifices faits à l'amour. Comment des gens à qui la gloire était défendue, et qui ne voyaient dans les armes qu'un instrument d'insolence et d'oppression, auraient-ils pu trouver du charme à rêver aux sensations guerrières?

Voyez, au contraire, la musique à peine née en France, produire sur-le-champ le sublime : *Allons, enfants de la patrie*, et *le Chant du départ.* Depuis trente ans que nos compositeurs imitent les Italiens, ils n'ont rien fait d'égal ; c'est qu'ils copient, à l'aveugle, l'expression de l'amour, et que l'amour, en France, n'est qu'une passion secondaire que la *vanité* et *l'esprit* se chargent d'étouffer.

Quoi qu'il en soit de la vérité de cette remarque impertinente, je pense que tout le monde est d'accord que la musique n'a d'effet que par l'imagination. Or il est une chose qui paralyse sûrement l'imagination, c'est la *mémoire.* A l'instant qu'en entendant un bel air, je me rappelle les illusions et le petit roman qu'il avait fait naître en moi à la dernière fois que j'en fus ravi, tout est perdu, mon imagination est glacée, et la musique n'est plus une fée toute-puissante sur mon cœur. Si je la sens, ce ne sera que

1. Voir dans la correspondance de Napoléon, année 1796, l'esprit public de Milan et de Brescia. Vingt-quatre coquins habillés de rouge, chargés de la police de la ville, formaient toute l'armée milanaise. Voir, dans les bulletins de l'armée d'Espagne, ce que Napoléon avait fait de ce peuple.

pour admirer quelque effet secondaire, quelque mérite subalterne, la difficulté de l'exécution par exemple.

Un de mes amis écrivait, il y a un an, à une dame qui se trouvait à la campagne : « L'on va donner *Tancrède* au théâtre Louvois; ce n'est qu'à la trois ou quatrième représentation que nous sentirons bien les finesses de cette musique si fraîche et s belliqueuse. Après l'avoir comprise, elle s'emparera de plus en plus de notre imagination, et sera dans la plénitude de sa puissance durant vingt ou trente représentations, après quoi elle sera usée pour nous. Plus vif aura été notre amour dans le commencement, plus souvent il nous aura engagés à chanter cette musique sublime en sortant du spectacle, plus complète sera notre *saturation*, si j'ose m'exprimer ainsi. » On ne saurait, en musique, être fidèle à ses anciennes admirations. Si *Tancrède* ravit encore après quarante représentations, ce sera un autre public; une autre classe de la société sera venue à Louvois, attirée par les articles des journaux; ou bien, c'est que l'on est si mal à ce théâtre, le corps éprouve un tel supplice pendant que les oreilles sont charmées, que la fatigue se montre bien vite, et qu'on ne peut guère goûter à chaque soirée qu'un acte d'un opéra; au lieu de quarante représentations, il en faudra quatre-vingts pour apprécier *Tancrède*.

Une chose fort triste, qui est peut-être une vérité, c'est que *le beau idéal* change tous les trente ans, en musique. De là vient que cherchant à donner une idée de la révolution opérée par Rossini, il a été inutile de remonter beaucoup au delà de Cimarosa et de Paisiello [1].

Lorsque, vers l'an 1800, ces grands hommes cessèrent de travailler, ils fournissaient de nouveautés, depuis vingt ans, tous les théâtres d'Italie et du monde. Leur style, leur manière de faire, n'avaient plus le charme de l'*imprévu*. Le vieux et aimable Pachiarotti me contait, à Padoue, en me faisant admirer son jardin anglais, la tour du cardinal Bembo, et ses beaux meubles, curieusement apportés de Londres, qu'autrefois, à Milan, on lui

1. Je n'ai pas besoin de rappeler que le docteur Burney a donné une excellente histoire de la musique. Je trouve que ce bel ouvrage est gâté par un peu d'obscurité. Peut-être que le voile désagréable qui s'interpose entre notre œil et les idées de l'auteur vient de ce qu'il ne nous a pas dit bien clairement quel était son *credo* en musique. Peut-être aurait-il dû donner des exemples de ce qu'il trouve beau, sublime, médiocre, etc.

faisait répéter chaque soirée, jusqu'à cinq fois, un certain air de Cimarosa; j'avoue que pour ajouter foi à un tel excès d'amour et de folie chez tout un peuple, j'ai eu besoin que cette anecdote me fût confirmée par une foule de témoins oculaires. Comment le cœur humain pourrait-il aimer toujours ce qu'il aime avec cette fureur ?

Si un air que nous avons entendu il y a dix ans, nous fait encore plaisir, c'est d'une autre manière, c'est en nous rappelant les idées agréables dont alors notre imagination était heureuse; mais ce n'est plus en produisant une ivresse nouvelle. Une tige de pervenche rappelait aussi à Jean-Jacques Rousseau les beaux jours de sa jeunesse.

Ce qui fait de la musique le plus entraînant des plaisirs de l'âme, et lui donne une supériorité marquée sur la plus belle poésie, sur *Lalla-Rook*, ou la *Jérusalem*, c'est qu'il s'y mêle un plaisir physique extrêmement vif. Les mathématiques font un plaisir toujours égal, qui n'est pas susceptible de plus ou de moins; à l'autre extrémité de nos moyens de jouissance, je vois la musique. Elle donne un plaisir extrême, mais de peu de durée, et de peu de fixité. La morale, l'histoire, les romans, la poésie, qui occupent, sur le clavier de nos plaisirs, tout l'intervalle entre les mathématiques et l'Opéra-Buffa, donnent des jouissances d'autant moins vives, qu'elles sont plus durables, et qu'on peut y revenir davantage, avec la certitude de les éprouver encore.

Tout est, au contraire, incertitude et imagination en musique; l'opéra qui vous a fait le plus vif plaisir, vous pouvez y revenir trois jours après, et n'y plus trouver que l'ennui le plus plat, ou un agacement désagréable de nerfs. C'est qu'il y a dans la loge voisine une femme à voix glapissante; ou il fait étouffant dans la salle; ou l'un de vos voisins, en se balançant agréablement, communique à votre chaise un mouvement continu et presque régulier. La musique est une jouissance tellement physique, que l'on voit que j'arrive à des conditions de plaisir presque triviales à écrire.

C'est souvent une cause d'un genre pas plus relevé qui gâte une soirée où l'on a le bonheur d'entendre madame Pasta et d'avoir une loge commode. On va chercher bien loin une belle raison métaphysique ou littéraire pour expliquer pourquoi l'*Elisabetta* ne fait aucun plaisir; c'est tout simplement qu'on étouf-

fait dans la salle, et qu'on était mal à son aise. La salle de Louvois est excellente pour donner au plaisir musical cette espèce de *draw-bach* (difficulté de naître); ensuite on écoute avec *pédanterie;* on se *fait un devoir* de tout entendre. *Se faire un devoir!* quelle phrase anglaise, quelle idée anti-musicale! C'est comme se faire un devoir d'avoir soif.

Le plaisir tout physique et machinal que la musique donne aux nerfs de l'oreille, en les forçant de prendre un certain degré de tension (par exemple, durant le premier final de *Cosi fan tutte* de Mozart), ce plaisir physique met apparemment le cerveau dans un certain état de tension ou d'irritation qui le force à produire des images agréables, et à sentir avec vingt fois plus d'ivresse les images qui, dans un autre moment, ne lui auraient donné qu'un plaisir vulgaire; c'est ainsi que quelques baies de *belladona* cueillies par erreur dans un jardin, le forcent à être fou.

Cottougno, le premier médecin de Naples, me disait lors du succès fou de *Moïse :* « Entre autres louanges que l'on peut donner « à votre héros, mettez celle d'assassin. Je puis vous citer plus « de quarante attaques de fièvre cérébrale nerveuse, ou de con- « vulsions violentes, chez des jeunes femmes trop éprises de la « musique, qui n'ont pas d'autre cause que la prière des Hébreux « au troisième acte, avec son superbe changement de ton. »

Le même philosophe, car ce grand médecin *Cottougno* était digne de ce titre, disait que le demi-jour était nécessaire à la musique. La lumière trop vive irrite le nerf optique; or la vie ne peut pas se trouver *à la fois* présente au nerf optique et au nerf auditif. Vous avez le choix des deux plaisirs; mais la force du cerveau humain ne suffit pas aux deux à la fois. Je soupçonne une autre circonstance, ajoutait *Cottougno*, qui tient peut-être au galvanisme. Pour trouver des sensations délicieuses en musique, il faut être isolé de tout autre corps humain. Notre oreille est peut-être environnée d'une atmosphère musicale de laquelle je ne puis dire autre chose, sinon que peut-être elle existe. Mais pour avoir des plaisirs parfaits, il faut être en quelque sorte isolé comme pour les expériences électriques, et qu'il y ait au moins un intervalle d'un pied entre vous et le corps humain le plus voisin. La chaleur animale d'un corps étranger me semble fatale au plaisir musical.

Je suis bien loin de prétendre affirmer cette théorie du philo-

sophe napolitain, je n'ai peut-être pas même assez de science pour la répéter correctement.

Tout ce que je sais par l'expérience de quelques amis intimes, c'est qu'une suite de belles mélodies napolitaines force l'imagination du spectateur à lui présenter certaines images, et en même temps met son âme dans la situation la plus propre à sentir tout le charme de ces images.

Lorsqu'on commence seulement à aimer la musique, on est étonné de ce qui se passe en soi, et l'on ne songe qu'à goûter le nouveau plaisir dont on vient de faire la découverte.

Lorsqu'on aime déjà depuis longtemps cet art enchanteur, la musique, lorsqu'elle est parfaite, ne fait que fournir à notre imagination des images séduisantes relatives à la passion qui nous occupe dans le moment. On voit bien que tout le plaisir n'est qu'en illusion, et que plus un homme est solidement raisonnable, moins il en est susceptible.

Il n'y a de réel dans la musique que l'état où elle laisse l'âme, et j'accorderai aux moralistes que cet état la dispose puissamment à la rêverie et aux passions tendres.

III

HISTOIRE DE L'INTERRÈGNE APRÈS CIMAROSA ET AVANT ROSSINI, DE 1800 A 1812.

Après Cimarosa, et lorsque Paisiello eut cessé de travailler, la musique languit en Italie jusqu'à ce qu'il parût un génie original. Je devrais dire le plaisir musical languit; il y avait bien toujours des transports et de l'admiration folle dans les salles de spectacle, mais c'est comme il y a des larmes dans de beaux yeux de dix-huit ans, même en lisant les romans de Ducray-Duminil, ou des mouchoirs agités et des *vivat* pour la joyeuse entrée même des plus mauvais souverains.

Rossini a écrit avant 1812; mais ce n'est qu'en cette année-là qu'il obtint la faveur de composer pour le grand théâtre de Milan.

Pour apprécier ce génie brillant, il faut de toute nécessité voir

dans quel état il trouva la musique, et jeter un coup d'œil sur les compositeurs qui eurent des succès de 1800 à 1812.

Je remarquerai en passant que la musique est un art vivant en Italie, uniquement parce que tous les grands théâtres ont l'obligation de donner des opéras nouveaux à certaines époques de l'année; sans quoi, sous prétexte d'admirer les anciens compositeurs, les pédants du pays n'auraient pas manqué d'étouffer et de proscrire tous les génies naissants; ils n'eussent laissé prospérer que des plats copistes.

L'Italie n'est le pays du *beau* dans tous les genres que parce qu'on y éprouve le besoin du nouveau dans le beau idéal, et que chacun n'écoutant que son propre cœur, les pédants y jouissent de tout le mépris qu'ils méritent.

Après Cimarosa et avant Rossini, deux noms se présentent, Mayer et Paër.

Mayer, Allemand perfectionné en Italie, et qui depuis quarante ans s'est fixé à Bergame, a donné une cinquantaine d'opéras, de 1795 à 1820. Il eut du succès, parce qu'il présentait au public une petite nouveauté qui surprenait et attachait l'oreille. Son talent consistait à mettre dans l'orchestre, et dans les ritournelles et les accompagnements des airs, les richesses d'harmonie qu'à la même époque Haydn et Mozart créaient en Allemagne. Il ne savait guère faire chanter la voix humaine, mais il faisait parler les instruments.

Sa *Lodoïska*, donnée en 1800, enleva tous les suffrages. Je l'ai vue admirablement chantée à Schoenbrunn en 1809, par la Balzamini, qui mourut bientôt après, au moment où elle allait devenir une des cantatrices les plus distinguées de l'Italie. Madame Balzamini devait son talent à sa laideur.

Les *due Gironate* de Mayer sont de 1801; en 1802, il donna *I Misteri Eleusini*, qui se firent la réputation qu'a aujourd'hui *D. Juan*. *D. Juan* n'existait pas alors pour l'Italie, comme trop difficile à lire. *I Misteri Eleusini* passèrent pour l'œuvre musicale la plus forte et la plus énergique de l'époque. La marche de l'art était frappante, on allait de la mélodie à l'harmonie.

Les maîtres italiens quittaient le *facile* et le *simple* pour le composé et le savant. MM. Mayer et Paër osant faire en grand, avec hardiesse, avec une science profonde, ce que tous les autres *maestri* essayaient timidement, et en commettant à chaque instant des fautes contre la grammaire de la langue, ces mes-

sieurs eurent un faux air de génie; ce qui acheva de compléter l'illusion, c'est qu'ils avaient réellement beaucoup de talent.

Leur malheur a été que Rossini soit venu dix ans trop tôt. La vie d'une musique d'opéra devant, à ce qu'il paraît, se borner à trente ans, ces maîtres ont à se plaindre au sort de ce qu'il ne les a pas tranquillement laissés achever leur temps. Si Rossini n'avait paru qu'en 1820, MM. Mayer et Paër figureraient dans les annales de la musique au rang des Leo, des Durante, des Scarlatti, etc., grands maîtres du premier ordre, qui ne sont passés de mode qu'après leur mort. *Ginevra di Scozia* est de 1803; c'est l'épisode d'*Ariodant*, qui forme l'un des chants les plus admirables du délicieux *Orlando*, de l'Arioste. L'Arioste excite tant de transports en Italie, précisément parce qu'il a écrit comme il faut écrire pour un peuple musicien; à l'autre extrémité du clavier poétique, je vois le petit abbé Delille.

Ainsi qu'on pouvait s'y attendre de la part d'un Allemand, tous les airs de passion et de jalousie d'*Ariodant* et de la belle *Écossaise*, qu'il croit infidèle, sont *forts* presque uniquement en effets d'harmonie et en accompagnements. Ce n'est pas que les Allemands manquent de sentiment, à Dieu ne plaise que je sois injuste à ce point envers la patrie de Mozart; mais en 1823, par exemple, ce *sentiment* leur fait voir l'histoire de toute la révolution française et de ses suites, dans l'*Apocalypse* [1].

Le sentiment des Allemands, trop dégagé des liens terrestres, et trop nourri d'imagination, tombe facilement dans ce que nous appelons en France le genre niais [2]. Les têtes qui éprouvent des passions en Allemagne manquant de logique, supposent bientôt l'existence de ce dont elles ont besoin.

Le sujet d'*Ariodant* est si beau pour la musique, que Mayer a trouvé trois ou quatre inspirations; par exemple, le chœur chanté par les pieux solitaires, au milieu desquels Ariodant, au désespoir, vient chercher un asile. Ce chœur réclamant des effets d'harmonie, des oppositions de voix plutôt que de beaux chants, est magnifique. On se souvient encore à Naples du duetto entre Ariodant, qui a la visière de son casque baissée, et sa maîtresse, qui ne le reconnaît pas. Ariodant va se battre contre son propre frère pour essayer de sauver sa maîtresse; il est sur le point de

1. Historique, Bâle, 1823.

2. Voir leur célèbre tragédie de *l'Expiation*, par Mülner. Je ne voudrais pas du héros Hugo, comte d'Éridur, pour en faire un caporal.

lui avouer tous ses soupçons, et de lui dire qu'il est Ariodant, quand la trompette sonne et l'appelle au combat. La situation, une des plus touchantes, peut-être, que puisse fournir la plus touchante des passions de l'homme, est tellement belle, qu'il eût fallu qu'une musique fût bien dure à l'oreille, fût bien peu musique, pour ne pas mettre des larmes dans tous les yeux. Celle-ci est un chef-d'œuvre.

Il est odieux de critiquer ce duetto en Italie; tant les cœurs tendres l'ont pris sous leur protection. Je ne ferai qu'une réflexion : qu'eût-il été avec l'énergie de Cimarosa, ou la mélancolie de Mozart ? Nous aurions eu une seconde scène de Sara, dans l'oratorio d'*Abraham*. Cette scène de Sara avec les pasteurs, auxquels elle demande des nouvelles de son fils Isaac, qui est parti pour la montagne du sacrifice, est le chef-d'œuvre de Cimarosa dans le genre pathétique. Cela est supérieur aux plus beaux airs de Grétry et de Dalayrac.

Chaque année Mayer donnait deux ou trois opéras nouveaux, et était applaudi sur les premiers théâtres. Comment ne pas se croire l'égal des grands maîtres? L'opéra de 1807, *Adelasia ed Aleramo*, parut supérieur à tout ce que le compositeur bavarois avait encore donné. *La Rosa bianca e la Rosa rossa*, sujet superbe tiré de l'histoire des guerres civiles d'Angleterre, eut un grand succès en 1812. Walter Scott n'avait pas encore révélé quelle quantité de sublime renferme, pour un peuple, l'histoire de ses guerres civiles de la fin du moyen âge. Le ténor Bonoldi fit admirer, dans la *Rosa bianca*, une voix charmante.

Le premier *allegro* de l'ouverture de cet opéra montre dans quel abîme de trivialité tombe d'ordinaire un compositeur allemand qui prétend trouver des chants gais.

La reconnaissance d'*Enrico* et de son ami *Vanoldo* est remplie d'une grâce naïve que n'a jamais rencontrée Rossini, parce qu'elle tient à l'absence de certaines qualités plus sublimes. Ce duo est de Paër.

Le même genre de mérite brille dans le fameux duetto *È deserto il bosco intorno*. C'est le chef-d'œuvre de Mayer, et ce serait un des chefs-d'œuvre de la musique s'il y avait quelques traits de force vers la fin. Le poëte a fourni au *maestro* une manière délicieuse, et vraiment digne de Métastase, d'excuser la trahison de Vanoldo envers son ami Enrico. Enrico en apprenant que son ami a cherché à plaire à celle qu'il aime, s'écrie :

Ah chi può mirarla in volto,
E non ardere d'amor!

Mayer a eu la bonne fortune de trouver une mélodie italienne pour exprimer cette idée charmante. Toutes les âmes tendres et douces plutôt qu'énergiques préféreront ce duetto, je n'en fais aucun doute, aux traits les plus vifs de Rossini et de Cimarosa.

Dans le genre bouffe, Mayer a eu la grosse gaieté d'un bonhomme sans esprit.

Gli Originali font plaisir lorsqu'on n'a pas entendu depuis longtemps de vraie musique italienne. C'est *la Mélomanie*. Lorsque cet opéra parut (1799), il fit cruellement sentir l'absence de Cimarosa, retenu alors dans les prisons de Naples, et que le bruit public disait pendu. On se demandait : Quels airs délicieux dans le genre de

Sei morelli e quatro baj,

de

Mentr' io ero un mascalzone,

de

Amicone del mio core,

Cimarosa n'eût-il pas faits sur un tel sujet?

Le Mélomane véritable, ridicule assez rare en France, où d'ordinaire il n'est qu'une prétention de la vanité, se trouve à chaque pas en Italie.

Lorsque j'étais en garnison à Brescia, l'on me fit faire la connaissance de l'homme du pays qui était peut-être le plus sensible à la musique. Il était fort doux et fort poli; mais quand il se trouvait à un concert, et que la musique lui plaisait à un certain point, il ôtait ses souliers sans s'en apercevoir. Arrivait-on à un passage sublime, il ne manquait jamais de lancer ses souliers derrière lui sur les spectateurs.

J'ai vu à Bologne le plus avare des hommes jeter ses écus à terre, et faire une mine de possédé, quand la musique lui plaisait au plus haut degré.

Le Mélomane de Mayer ne fait que répéter sur la scène des actions que l'on voit tous les jours dans la salle. Du reste, la forme seule des regrets qu'inspirait l'absence de Cimarosa, indiquait que ce grand homme allait cesser d'être à la mode. S'il eût fait de nouveaux airs, au lieu de s'en laisser charmer avec naïveté, les amateurs eussent appelé la *mémoire* pour troubler

l'empire de l'*imagination*, on se fût rappelé mal à propos le souvenir des chefs-d'œuvre qui venaient, pendant vingt ans de suite, de charmer tous les cœurs.

Mayer est le maestro le plus savant de l'interrègne, comme il en est le plus fécond ; tout chez lui est correct. Vous pouvez examiner dans tous les sens les partitions de *Medea*, de *Cora*, d'*Adelazia*, d'*Eliza*, vous n'y trouverez pas une faute; c'est la perfection désespérante de Despréaux : vous ne savez pourquoi vous n'êtes pas plus ému. Passez à un opéra de Rossini, vous sentez tout à coup l'air pur et frais des hautes Alpes; vous vous sentez respirer plus à l'aise; on croit renaître; vous aviez besoin de génie. Le jeune compositeur jette à pleines mains les idées nouvelles; tantôt il réussit, souvent il manque son objet. Tout est entassé, tout est pêle-mêle, tout est négligence; c'est la profusion et l'insouciance de la richesse sans bornes. On redit : Mayer est le compositeur le plus correct, Rossini est le grand artiste.

Je ne disconviendrai pas que Mayer n'ait huit ou dix morceaux qui, pendant trois ou quatre soirées, ont un faux air de génie; par exemple, le *sestetto* d'*Elena*. Je me souviens que dans un temps aussi je trouvais que Dalayrac avait de jolies idées, quoique mal arrangées. Depuis, j'ai étudié un peu sérieusement Cimarosa, où j'ai retrouvé la plupart des jolies idées de Dalayrac : peut-être, si l'on étudiait Sacchini, Piccini, Buranello, y trouverait-on une raison suffisante pour les éclairs de génie du bon Mayer. Seulement, comme l'Allemand a un grand talent, et qu'il est aussi savant que Dalayrac est écolier, il aura admirablement déguisé ses emprunts.

Le bon Mayer, volant un jour Cherubini à Venise, ne déguisait rien, et dit tout bonnement au copiste du théâtre : « Voilà *la Faniska* de Cherubini, vous allez copier depuis telle page jusqu'à telle autre. » C'était un morceau de vingt-sept pages, où il ne changea pas un bémol.

Mayer fut pour la musique ce que Johnson a été pour la prose anglaise; il créa un genre emphatique et lourd, qui s'écartait beaucoup du beau naturel, mais qui cependant n'était pas sans mérite, surtout une fois qu'on avait pu s'y accoutumer. Cette emphase a été cause que la réputation de Mayer a été anéantie par Rossini en un clin d'œil; c'est le sort qui attend toutes les affectations dans les arts. Le *beau* naturel paraît un jour, et l'on

s'étonne d'avoir pu être dupe si longtemps. On voit que nos classiques ont bien leurs raisons pour empêcher qu'on ne joue *Shakspeare*, et pour lancer contre lui la jeunesse libérale. Le jour où l'on jouera *Macbeth*, que deviendront nos tragédies modernes?

Je crois qu'après Mayer, M. Paër, musicien né à Parme, malgré son nom allemand, est celui de tous les compositeurs de l'interrègne qui a eu le succès le plus européen. Cela tient peut-être à ce que M. Paër, musicien né à Parme, outre un talent incontestable et très-remarquable, est un homme très-fin, de beaucoup d'esprit, et fort agréable dans le monde. On dit qu'une des preuves les plus frappantes de cet esprit a été de tenir huit ans de suite Rossini caché aux Parisiens. Notez que s'il y eut jamais un homme fait pour plaire à des Français, c'est Rossini, Rossini le Voltaire de la musique.

Toutes les premières pièces de Rossini, jouées à Paris, ont été montées d'une manière ridicule. Il me souvient encore de la première représentation de *l'Italiana in Algeri*. Lorsque peu après l'on donna *la Pietra del Paragone*, on eut l'attention de supprimer les deux morceaux qui ont fait la fortune de ce chef-d'œuvre en Italie: l'air *Eco pietosa*, et le finale *sigillara*. Il n'est pas jusqu'au chœur délicieux du second acte de *Tancrède*, chanté sur le pont, dans la forêt, par les chevaliers de Syracuse, qu'on n'ait trouvé prudent de raccourcir de moitié.

Le jour même où je fais transcrire cette page, je vois que l'on fait chanter le grand rôle *bouffe* de *l'Italiana in Algeri* par mademoiselle Naldi.

Un des premiers ouvrages de M. Paër est l'*Oro fa Tutto* (1793). Son premier chef-d'œuvre est *la Griselda* (1797). A quoi bon parler de cet opéra qui a fait le tour de l'Europe? Tout le monde connaît l'air délicieux chanté par le ténor. Tout le monde admire *Sargine* (1803). Je mettrais volontiers ces deux opéras au-dessus de tout ce qu'a fait M. Paër. *L'Agnese* ne me paraît pas du même rang; elle doit son succès européen à la facilité qu'il y a d'imiter d'une manière effrayante les fous, que personne ne se soucie d'aller étudier avec trop de détails dans les retraites affreuses où les place la pitié publique. L'âme profondément ébranlée par le spectacle horrible d'un père devenu fou parce que sa fille l'a abandonné, s'ouvre facilement aux impressions de la musique. Galli, Pelegrini, Ambrogetti, Zuchelli, ont été su-

blimes dans le rôle du fou. Ce succès ne m'empêche pas de croire que les beaux-arts ne doivent jamais s'emparer des sujets horribles. La charmante piété filiale de Cordelia me console de la folie de *Lear* (tragédie de Shakspeare); mais rien ne rend supportable pour moi l'état affreux où se trouve le père de l'Agnèse. La musique centuplant ma sensibilité, me rend cette scène horrible tout à fait insupportable. *L'Agnese* fait pour moi souvenir désagréable, et d'autant plus désagréable que le sujet est plus vrai. C'est comme la mort : on fera toujours peur aux hommes en leur parlant de la mort; mais leur en parler sera toujours une sottise ou un calcul de prêtre. Puisque la mort est inévitable, oublions-la.

La *Camilla* (1798), quoique devant en partie son succès à la mode de l'horreur qui, dans ce temps-là, nous valut les romans de madame Radcliffe, a cependant plus de mérite que *l'Agnese;* le sujet est moins horrible et plus tragique. Bassi, l'un des premiers bouffes de l'Italie, était excellent dans le rôle du valet, lorsque, couché entre les jambes de son maître, et chantant fort pour le réveiller, il lui crie :

Signor, la vita è corta,
Partiam per carità.

A tout moment dans cette pièce on trouve de la déclamation chantée, comme Gluck. C'est la plus triste chose du monde, cela est dur; or, dès qu'il n'y a pas *douceur pour l'oreille*, il n'y a pas musique.

Madame Paër, femme du compositeur, et fort bonne cantatrice, s'est toujours acquittée, en Italie, du rôle de Camille; elle y a eu les plus grands succès, et ces succès ont duré dix ans; je ne vois guère aujourd'hui que madame Pasta qui pût jouer Camille avec talent. Ce talent amènerait-il la vogue? Rossini nous a accoutumés à la puissance des idées, Mozart à leur profondeur; il est peut-être bien tard pour la musique de Gluck.

Après Mayer et Paër, les deux hommes célèbres de l'interrègne qui s'écoula entre Cimarosa et Rossini, il me reste à nommer quelques talents inférieurs. Je renvoie ces noms là à l'appendice [1].

1. Anfossi, Coccia, Farinelli, Federici, *Fioravanti*, *Generali*, les deux Guglielmo père et fils, Manfroce, Martini, Mosca, Nazolini, Nicolini, Orgitano, Orlandi, *Pavesi*, Portogallo, Solieri, Sarti, Tarchi, Trento, Weigl, Winter, *Zingarelli*, etc.

IV.

MOZART EN ITALIE.

J'oubliais qu'il faut encore parler de Mozart, avant de nous occuper pour toujours, et exclusivement de Rossini.

La scène musicale en Italie était occupée depuis dix ans par MM. Mayer, Paër, Pavezi, Zingarelli, Generali, Fioravanti, Weigl, et par une trentaine de noms plus ou moins oubliés aujourd'hui, et qui y régnaient tranquillement. Ces messieurs se croyaient les successeurs des Cimarosa et des Pergolèse, le public le croyait aussi; Mozart parut tout à coup comme un colosse au milieu de tous ces petits compositeurs italiens, qui n'étaient grands que par l'absence de grands hommes.

Mayer, Paër, et leurs imitateurs, cherchaient depuis longtemps à adapter le genre allemand au goût italien, et, comme tous les *mezzo-termine*, plaisant aux faibles des deux partis, ils avaient des succès flatteurs pour qui n'est pas difficile en admiration. Mozart, au contraire, comme tous les grands artistes, n'ayant jamais cherché qu'à se plaire à lui-même, et aux gens qui lui ressemblaient, Mozart, tel qu'un conspirateur espagnol, ne pouvait se flatter de prendre la société que par les sommités; ce rôle est toujours dangereux.

D'ailleurs, la présence personnelle lui manquait; il n'était pas là pour flatter les puissants, payer les journaux, et faire mettre son nom dans la bouche de la multitude: aussi n'a-t-il pénétré en Europe que depuis sa mort. Ses rivaux étaient présents, écrivaient leur musique pour les voix des acteurs, composaient de petits duos pour la maîtresse du prince, se conciliaient des protections; et cependant qu'est-ce aujourd'hui qu'une musique de Mayer ou de ***, à côté d'un opéra de Mozart? La position était inverse en Italie vers l'an 1800. Mozart était un barbare romantique, voulant envahir la terre classique des beaux-arts. Il ne faut pas croire que cette révolution, qui nous semble si naturelle aujourd'hui, se soit faite en un jour.

Mozart, encore enfant, avait fait deux opéras pour le théâtre de la Scala à Milan, *Mitridate*, en 1770, et *Lucio Silla*, en 1773[1].

1. Mozart, né à Saltzbourg en 1756, mort à Vienne en 1796, avait quatorze ans lorsqu'il écrivit le *Mitridate*.

Ces opéras ne manquèrent pas de succès, mais il n'est pas probable qu'un enfant ait osé braver la mode. Quel qu'ait été le mérite de ces ouvrages, bientôt absorbés dans le torrent, guidé par Sacchini, Piccini, Paisiello, ces succès n'avaient laissé aucune trace.

Vers 1803, les triomphes de Mozart à Munich et à Vienne vinrent importuner les dilettanti d'Italie, qui d'abord refusèrent bravement d'y croire. Un barbare venir moissonner dans le champ des arts! On connaissait depuis longtemps ses symphonies et ses quatuors, mais Mozart faire de la musique pour la voix! On dit de lui ce que le parti des vieilles idées dit en France de Shakspeare : « C'est un sauvage qui ne manque pas d'énergie; on peut trouver quelques paillettes d'or dans le fumier « d'Ennius; s'il eût eu l'avantage de prendre des leçons de Zin- « garelli et de Paisiellio, il aurait peut-être fait quelque chose. » Et il ne fut plus question de Mozart.

En 1807, quelques Italiens de distinction, que Napoléon avait menés à sa suite, dans ses campagnes de 1805 et de 1806, et qui avaient passé par Munich, se mirent à reparler de Mozart : on se décida à essayer une de ses pièces, *l'Enlèvement du Sérail*, je crois. Mais pour exécuter cet opéra, il fallait être symphoniste parfait; il fallait surtout être un excellent *tempiste*, ne jamais faire d'infidélités à la *mesure*. Il ne s'agissait plus de cette musique qui s'apprend d'oreille, en l'entendant chanter une ou deux fois, comme à Paris la romance : *C'est l'amour*[1], ou *Di tanti palpiti*, de *Tancrède*. Les symphonistes italiens se mirent à travailler, mais il ne sortait rien de cet océan de notes, qui noircissaient la partition de cet étranger. Il fallait d'abord que tout le monde allât en mesure, et surtout *entrât* et *sortît* juste, au moment prescrit. Les paresseux appelèrent cela de la barbarie; ce mot fut sur le point de prendre, et l'on faillit renoncer à Mozart. Cependant, quelques jeunes gens riches, que je pourrais nommer, et qui avaient plus d'orgueil que de vanité, trouvèrent ridicule, pour des Italiens, de renoncer à de la musique comme trop difficile; ils menacèrent de retirer leur protection au théâtre où l'opéra allemand était en répétition, et l'on donna enfin l'œuvre de Mozart. Pauvre Mozart! des personnes qui se trou-

1. Ce chant ignoble me semble moins plat, je l'avoue à ma honte, que les romances célèbres de M. R. et de tant d'autres. Il y a au moins un rhythme en rapport avec la vivacité du caractère national.

vaient à cette représentation, et qui, depuis, ont appris à aimer ce grand homme, m'ont assuré n'avoir jamais vu de tel charivari. Les morceaux d'ensemble, et surtout les finales, produisaient une cacophonie épouvantable; on eût dit un sabbat de diables en colère. Deux ou trois airs, et un duetto, surnagèrent au milieu de cet océan de cris discordants, et furent assez bien exécutés.

Le même soir il se forma deux partis. Le *patriotisme d'antichambre*, comme disait M. Turgot à propos du *Siége de Calais*, tragédie nationale, en 1763; le patriotisme d'antichambre, qui est la grande maladie morale des Italiens, se réveilla dans toute sa fureur, et déclara dans tous les cafés que jamais homme né hors de l'Italie ne parviendrait à faire un bon air. Le chevalier M... dit alors avec cette mesure parfaite qui le caractérise : *Gli accompagnamenti tedeschi non sono guardie d'onore pe'l canto ma gendarmi.*

L'autre parti, guidé par deux ou trois jeunes militaires, qui avaient été à Munich, soutenait qu'il y avait dans Mozart, non pas assurément des morceaux d'ensemble, mais deux ou trois petits airs, ou *duetti*, écrits avec génie, et, mieux encore, écrits avec nouveauté. Les gens à *honneur national* eurent recours à leur grand argument, ils déclarèrent qu'il fallait être *mauvais Italien* pour admirer de la musique faite par un ultramontain. Au milieu de ces cris, les représentations de l'opéra de Mozart arrivèrent à leur fin, l'orchestre jouant plus mal chaque soir. Les gens supérieurs (et il y a souvent dans une grande ville d'Italie, deux ou trois hommes à vues profondes, mais génies à la Machiavel, défiants, persécutés, sombres, qui se gardent bien de parler à tout venant, et à plus forte raison d'écrire), ces gens disent : « Puisque le nom de Mozart excite tant de haine, puis« qu'on met tant d'acharnement à prouver qu'il est médiocre, « puisque nous lui voyons prodiguer des injures qu'on n'a jamais « adressées aux Nicolini et aux Puccita (les plus faibles des com« positeurs de l'époque), il serait bien possible que cet étranger « eût un coin de génie. »

Voilà ce qu'on disait chez la comtesse Bianca et dans d'autres loges de personnes de la première distinction de la ville, que je ne nomme pas pour ne point les compromettre. Je passe sous silence les injures grossières des journaux écrits par les agents de la police. La cause de Mozart semblait perdue, et scandaleusement perdue.

Un amateur de musique, fort noble et fort riche, mais qui n'avait pas grand sens, de ces gens qui se font une existence dans le monde en adoptant, tous les six mois, quelque paradoxe qu'ils répètent partout et à tue-tête, ayant su, par une lettre qu'une de ses maîtresses lui écrivait de Vienne, que Mozart était le premier musicien du monde, se mit à en parler avec mystère. Il fit appeler les six meilleurs symphonistes de la ville, qu'il éblouissait de son luxe, et étourdissait du fracas de ses chevaux anglais et de ses calèches fabriquées à Londres, et fit essayer en secret à ces musiciens le premier finale de *Don Juan*. Son palais était immense; il leur abandonna tout un corps de logis situé sur les jardins. Il menaça de toute sa colère quiconque oserait parler; et quand un homme riche en vient à ces paroles en Italie, il est sûr d'être obéi. Celui dont je parle avait à ses ordres cinq ou six *buli* de Brescia, capables de toutes les violences.

Il ne fallut pas moins de six mois aux symphonistes du prince pour parvenir à jouer *in tempo* (en mesure) le premier finale de *Don Juan*. Alors pour la première fois, ils virent apparaître Mozart. Le prince prit six chanteurs et six chanteuses, auxquels il ordonna la discrétion. En deux mois de travail, les chanteurs furent instruits. Le prince fit exécuter à sa maison de campagne, toujours avec le secret d'une conspiration, les finales et les principaux morceaux d'ensemble de *Don Juan*. Il a de l'oreille comme tous les gens de son pays, il les trouva bien. Assuré de cet effet, il devint un peu moins mystérieux en parlant de Mozart; il se laissa attaquer, il arriva enfin à engager un pari considérable pour l'amour-propre, et qui, au milieu de cette tranquillité profonde d'une ville d'Italie, devint bientôt la grande nouvelle de toute cette partie de la Lombardie. Il avait parié qu'il ferait exécuter quelques morceaux de *Don Juan*, et que messieurs tels et tels, des juges impartiaux, des noms desquels l'on convint sur-le-champ, diraient que Mozart était un homme à peu près du mérite de Mayer et de Paër, péchant comme eux par trop d'amour pour le tapage et le fatras germanique, mais en tout presque aussi fort que les auteurs de *Sargine* et de *Cora*. On mourait de rire, à ce que l'on m'a conté, rien qu'à entendre ces assertions. Le prince, dont la vanité goûtait des plaisirs très-vifs, retarda le grand jour sous divers prétextes; il vint enfin ce jour mémorable. Le concert d'épreuve eut lieu à la maison de

campagne du prince, qui gagna tout d'une voix; et pendant deux ans, il en a été plus fat de moitié.

Cet événement fit du bruit; on se mit à jouer Mozart en Italie. A Rome, vers 1811, on estropia *Don Juan*. Mademoiselle Heiser, celle qui a joué un rôle au congrès de Vienne, et qui fit un instant oublier l'Apocalypse à de grands personnages, jouait aussi un rôle dans *Don Juan*, et fort bien. Sa voix était admirable, mais l'orchestre n'allait en mesure que par hasard, les instruments couraient les uns après les autres; cela ressemblait toujours à une symphonie de Haydn jouée par des amateurs (ce dont le ciel veuille nous garder). Enfin, en 1814, on donna *Don Juan* à la *Scala*, succès d'étonnement. En 1815, on donna *les Noces de Figaro*, qui furent mieux comprises. En 1816, *la Flûte enchantée* tomba et ruina l'entreprise Petrachi; mais la reprise de *Don Juan* eut enfin un succès fou, si l'on peut appeler *fou* un succès lorsqu'il s'agit de Mozart.

Aujourd'hui Mozart est à peu près compris en Italie, mais il est loin d'y être senti. Son principal effet dans l'opinion publique a été de jeter au second rang Mayer, Weigl, Winter, et toute la faction allemande.

En ce sens, il a aplani les voies à Rossini, dont l'immense réputation ne date que de 1815, et qui, en paraissant sur l'horizon, n'a trouvé de rivaux que MM. Pavesi, Mosca, Guglielmi, Generali, Portogallo, Nicolini, et autres derniers imitateurs du style des Cimarosa et des Paisiello. Ces messieurs jouaient à peu près le rôle que font aujourd'hui en France les derniers copistes du style épique et magnifique, et des scènes nobles de Racine. Ils étaient sûrs d'être extrêmement applaudis, extrêmement loués, et en beau style; mais il restait toujours un peu d'*ennui* au fond de l'âme de leurs prôneurs, qui, partant, étaient toujours prêts à se fâcher. C'étaient des succès comme ceux de *Saül*, du *Maire du palais*, de *Clytemnestre*, de *Louis IX;* personne dans la salle n'osait convenir de l'ennui, et chacun, tout en bâillant, prouvait à son voisin que c'était fort beau.

DU STYLE DE MOZART.

Aujourd'hui, en 1823, les Italiens, après une belle résistance de dix ans, ayant cessé d'être hypocrites en parlant de Mozart,

leur voix mérite d'être comptée, et leur jugement pris en considération.

Mozart n'aura jamais en Italie le succès dont il jouit en Allemagne et en Angleterre; c'est tout simple, sa musique n'est pas *calculée pour ce climat;* elle est destinée surtout à toucher, en présentant à l'âme des images mélancoliques, et qui font songer aux malheurs de la plus aimable et de la plus tendre des passions. Or, l'amour n'est pas le même à Bologne et à Königsberg; il est beaucoup plus vif en Italie, plus impatient, plus emporté, se nourrissant moins d'imagination. Il ne s'y empare pas peu à peu, et pour toujours, de toutes les facultés de l'âme; il l'emporte d'assaut, et l'envahit tout entière et en un instant : c'est une fureur; or, la fureur ne peut pas être mélancolique, c'est l'excès de toutes les forces, et la mélancolie en est l'absence. L'amour italien n'a encore été peint, que je sache, dans aucun roman, et de là vient que cette nation n'a pas de romans. Mais elle a Cimarosa, qui, dans le langage du pays, a peint l'amour supérieurement, et dans toutes ses nuances, depuis la jeune fille tendre, *Ha! tu sai ch' io vivo in pene*, de *Carolina*, dans le *Matrimonio segreto*, jusqu'au vieillard, fou d'amour, *Io venia per sposarti.* J'abandonne ces idées sur la différence de l'amour dans les divers climats, qui nous mèneraient à une métaphysique infinie. Les âmes faites pour comprendre ces sortes de pensées, qui sont presque des sentiments, m'entendront de reste, sur le peu que j'en ai dit; quant aux autres, et c'est l'immense majorité, elles n'y verront jamais que de la métaphysique ennuyeuse; tout au plus, si la mode en venait, elles daigneraient apprendre par cœur une vingtaine de phrases sonores sur cet objet, mais je ne me sens pas d'humeur à faire des phrases pour ces sortes de gens.

Revenons à Mozart et à ses chants pleins de *violence*, comme disent les Italiens. Il a paru sur l'horizon avec Rossini, vers l'an 1812; mais j'ai grand'peur qu'on ne parle encore de lui quand l'astre de Rossini aura pâli. C'est qu'il a été inventeur en tous points et dans tous les sens; il ne ressemble à personne, et Rossini ressemble encore un peu à Cimarosa, à Guglielmi, à Haydn.

La science de l'Harmonie peut faire tous les progrès qu'on voudra supposer, on verra toujours avec étonnement que Mozart est allé au bout de toutes les routes. Ainsi, quant à la partie mécanique de son art, il ne sera jamais vaincu. C'est comme un

peintre qui entreprendrait de faire mieux que le Titien, pour la vérité ou la force des couleurs; ou mieux que Racine, pour la beauté des vers, la délicatesse et la convenance des sentiments.

Quant à la partie morale, Mozart est toujours sûr d'emporter avec lui, dans le tourbillon de son génie, les âmes tendres et rêveuses, et de les forcer à s'occuper d'images touchantes et tristes. Quelquefois la force de sa musique est telle, que l'image présentée restant fort indistincte, l'âme se sent tout à coup envahie et comme inondée de mélancolie. Rossini amuse toujours, Mozart n'amuse jamais; c'est comme une maîtresse sérieuse et souvent triste, mais qu'on aime davantage, précisément à cause de sa tristesse : ces femmes-là, ou manquent tout à fait de faire effet, et passent sous le nom de prudes, ou, si elles touchent une fois, font une impression profonde et s'emparent de l'âme tout entière et pour toujours. Mozart est à la mode dans la haute société, qui, quoique nécessairement sans passions, prétend toujours faire croire qu'elle a des passions, et qu'elle est éprise des grandes passions. Tant que cette mode durera, l'on ne pourra pas juger avec sûreté du véritable effet de sa musique sur le cœur humain.

En Italie, il y a certains amateurs qui, quoique en petit nombre, parviennent, à la longue, à faire l'opinion dans les beaux-arts. Leur succès vient : 1° de ce qu'ils sont de bonne foi; 2° de ce que peu à peu leur voix se fait entendre de tous les esprits faits pour avoir une opinion, et qui n'ont besoin que de l'entendre énoncer; 3° enfin, de ce que, pendant que tout change autour d'eux, suivant les caprices de la mode, eux n'élèvent jamais la voix, mais, quand ils sont interrogés, répètent toujours et avec modestie le même sentiment.

Ces gens-là ont été amusés par Rossini, ils ont applaudi avec transport *la Pietra del Paragone* et *l'Italiana in Algeri;* ils ont été touchés du quartetto de *Bianca e Faliero;* ils disent que Rossini a porté la vie dans l'opéra *seria;* mais, au fond, ils le regardent comme un brillant hérésiarque, comme un Pierre de Cortone (peintre du plus grand effet, qui éblouit l'Italie pendant un temps, et fit tomber Raphaël, qui semblait froid; Raphaël avait justement plusieurs des qualités tendres et des perfections modestes qui caractérisent Mozart. Rien ne fait moins de *fracas* en peinture que l'air modeste et la céleste pureté d'une vierge du peintre d'Urbin; ses yeux divins sont abaissés sur son fils : si ce

cadre ne s'appelait pas Raphaël, le vulgaire passerait sans daigner s'arrêter devant une chose si simple, et qui, pour les âmes *communes*, est une chose si *commune*.)

Il en est de même du duetto :

La mi darai la mano
La mi dirai di si.

Si cela ne s'appelait pas Mozart, cette mesure lente paraîtrait le comble de l'ennui à la plupart de nos *dandys*.

Ils sont au contraire réveillés et électrisés par l'air *Sono docile* de Rosine dans le *Barbier de Séville*. Qu'importe que cet air soit un contre-sens? est-ce qu'ils voient les contre-sens?

La durée de la réputation de Mozart a un bonheur, c'est que sa musique et celle de Rossini ne s'adressent presque pas aux mêmes personnes. Mozart peut presque dire à son brillant rival ce que la tante dit à la nièce, dans la comédie des *Femmes*, de Dumoustier :

Va,
Tu ne plairas jamais à qui j'aurai su plaire.

Ces gens de goût d'Italie, dont je parlais naguère, disent que si Rossini ne brille pas par la verve comique et la richesse des idées au même degré que Cimarosa, il l'emporte sur le Napolitain par la vivacité et la rapidité de son style. On le voit sans cesse syncoper les phrases que Cimarosa prend toujours le soin de développer jusque dans leurs dernières conséquences. Si Rossini n'a jamais fait un air aussi comique que

Amicone del mio core,

Cimarosa n'a jamais fait de duetto aussi rapide que celui d'Almaviva avec Figaro,

Oggi arriva un reggimento
È mio amico il colonello,
(1er acte du *Barbier*.)

ou un duetto aussi léger que celui de Rosine avec Figaro (1er acte). Mozart n'a rien de tout cela, ni légèreté, ni comique; il est le contraire, non-seulement de Rossini, mais presque de Cimarosa. Jamais il ne lui serait venu de ne pas mettre de mélancolie dans l'air

Quelle pupille tenere,

des *Horaces*.

Il ne comprenait pas qu'on pût ne pas trembler en aimant.

Plus on se laisse ravir, plus on se nourrit de la musique de Rossini et de Cimarosa, plus on se cultive pour la musique de Mozart; plus on sera *saturé* des mesures vives et des petites notes de Rossini, plus on reviendra avec plaisir aux grosses notes et aux mesures lentes de l'auteur de *Cosi fan tutte*.

Mozart n'a, je crois, été gai que deux fois en sa vie; c'est dans *Don Juan*, lorsque Leporello engage à souper la statue du commandeur, et dans *Cosi fan tutte*; c'est justement aussi souvent que Rossini a été mélancolique. Il n'y a rien de sombre dans *la Gazza ladra*, où un jeune militaire voit condamner à mort sous ses yeux, et mener au supplice, une maîtresse adorée. Il n'y a de mélancolique dans *Otello* que le duetto des deux femmes, la prière et la romance. Je citerai ensuite le quartetto de *Bianca e Faliero*, le duetto d'*Armide*, et même le superbe trait instrumental au moment où Renaud, agité de mille passions, s'éloigne pour se rapprocher ensuite: ce duetto sublime est précisément de l'amour italien, et ce n'est pas de la mélancolie qu'il exprime. C'est de la passion sombre et forte ou bien délirante.

Il n'y a pas une idée de commune entre les véritables chefs-d'œuvre de Rossini, *la Pietra del Paragone*, *l'Italiana in Algeri*, *Tancredi*, *Otello*, et les opéras de Mozart. La ressemblance, mais ressemblance qui ne pénètre pas plus avant que le physique du style, la ressemblance, si ressemblance il y a, est venue plus tard, quand, dans *la Gazza ladra* et dans l'introduction de *Moïse*, Rossini a voulu se rapprocher du style *fort* des Allemands.

Jamais Rossini n'a fait quelque chose d'aussi touchant que le duetto :

Crudel, perche finora farmi languir così?

Jamais il n'a fait quelque chose d'aussi comique que :

Mentr' io ero un mascalzone,

ou bien encore le duel des *Nemeci generosi*, de Cimarosa, si bien joué à Paris, il y a quinze ans, par l'inimitable Barilli.

Mais jamais Mozart et Cimarosa n'ont fait quelque chose d'aussi vif et d'aussi léger que le duetto :

D' un bel uso di Turchia

du *Turco in Italia*. Cela est Français dans tout le beau de l'expression.

C'est, ce me semble, dans ce sens qu'il faut marcher pour bien se pénétrer du style de ces trois grands maîtres, qui, suivis chacun de la tourbe de ses imitateurs, se partagent maintenant en Europe la scène musicale. Pour qui sait entendre, on les imite même dans les petites musiques de Feydeau. Mais occupons-nous enfin de Rossini.

FIN DE L'INTRODUCTION.

VIE
DE ROSSINI

CHAPITRE PREMIER

SES PREMIÈRES ANNÉES.

Le 29 février 1792, Joachim Rossini naquit à Pesaro[1], jolie petite ville de l'État du pape, sur le golfe de Venise. C'est un port assez fréquenté. Pesaro s'élève au milieu de collines couvertes de bois, et les bois s'étendent précisément jusqu'au rivage de la mer. Rien de désolé, rien de stérile, rien de brûlé par le vent de mer. Les rivages de la Méditerranée, et en particulier ceux du golfe de Venise, n'ont rien de l'aspect sauvage et sombre que les vagues immenses et les vents puissants de l'Océan donnent à ses bords. Là, comme sur la frontière d'un grand empire despotique, tout est pouvoir irrésistible et désolation; tout est douce volupté et beauté touchante vers les rives ombragées de la Méditerranée. On reconnaît sans peine le berceau de la civilisation du monde. C'est là que, il y a quarante siècles, les hommes s'avisèrent, pour la première fois, qu'il y avait du plaisir à cesser d'être féroces. La douce volupté les civilisa; ils reconnurent qu'aimer valait mieux que tuer: c'est encore l'erreur de la pauvre Italie, c'est pour cela qu'elle fut tant de fois conquise et malheureuse. Ah! si le bon Dieu en avait fait une île!

Son état politique n'est point à envier; toutefois, c'est de l'*ensemble* de sa civilisation que nous avons vu sortir, depuis quelques siècles, tous les grands hommes qui ont fait les plaisirs du

1. Son père, Joseph Rossini, sa mère, Anna Guidarini, l'une des plus jolies femmes de la Romagne.

monde. Depuis Raphaël jusqu'à Canova, depuis Pergolèse jusqu'à Rossini et Viganò, tous les hommes de génie destinés à charmer l'univers par les beaux-arts, sont nés au pays où l'on aime.

Les défauts mêmes des gouvernements singuliers sous lesquels gémit l'Italie, servent aux beaux-arts et à l'amour.

Le gouvernement papal ne demandant pour toute soumission à ses sujets que de payer l'impôt et d'aller à la messe, laisse beaucoup de *danger* en circulation dans la société. Chacun est maître de faire et de dire tout ce qui lui vient à la tête, pour son bonheur particulier, que ce bonheur consiste à empoisonner son rival ou à adorer sa maîtresse. Le gouvernement, abhorré et méprisé de temps immémorial, n'est à la tête d'aucune opinion, d'aucune influence ; il est au travers de la société, mais il n'est point dans la société. (Tout cela est changé depuis vingt ans.)

Je me figure un monstre terrible, un dragon de la fable, gonflé de venin, qui sort de la fange de marais immenses ; il paraît tout à coup au milieu des campagnes riantes et couvertes de fleurs ; la volupté fait place à la terreur ; c'est un être malfaisant, fort, irrésistible, dont il n'y a que mal à attendre, qu'on laisse passer, qu'on se range bien vite pour éviter lorsqu'il se montre, mais que personne ne s'avise de regarder ; c'est un tremblement de terre, c'est la grêle, c'est un mal nécessaire, personne ne s'en irrite.

Le jour où l'on s'avisera de s'en irriter, les beaux-arts auront cessé de vivre en Italie, et l'on aura à leur place de belles discussions politiques comme à Londres ou à Washington.

L'aimable petit gouvernement dont je viens de donner une idée calomnieuse [1], 'est bien plus favorable à l'énergie des passions que les gouvernements plus sages de France et d'Angleterre, qui visent à l'opinion, et paient des gens de lettres pour prouver qu'ils ont raison.

Or les beaux-arts ne vivent que de passions ; c'est une des raisons pour lesquelles ils ne peuvent prospérer dans le nord, où la haute société est juge de tout (la haute société, nécessairement sans passions, et d'ailleurs dévastée par l'ironie et la terreur du ridicule poussée jusqu'à la poltronnerie la plus amusante).

1. Potter, *Histoire de l'Église*, état de l'Église en 1781. Giannone, *Histoire de Naples* Il faut excepter l'excellent gouvernement dont on jouit à Florence en 1823. Mais combien durera-t-il ? D'ailleurs, il ne produira rien pour les beaux-arts ; l'enthousiasme est mort en Toscane depuis bien des années.

Il faut avoir senti le feu dévorant des passions pour exceller dans les beaux-arts. Sans cette condition indispensable, d'avoir encouru des ridicules effroyables dans sa jeunesse, l'homme d'ailleurs le plus spirituel et le plus fin n'aperçoit les beaux-arts que comme au travers d'un voile. Il voit et ne voit pas ce qui en fait le principe. Plein de finesse et d'une admirable sagacité pour tous les autres objets de l'attention humaine, dès qu'il arrive aux beaux-arts, il n'aperçoit plus que le matériel de la chose; il ne voit que la toile dans la peinture, et que le physique des sons et leurs combinaisons diverses dans la musique. Tel est Voltaire parlant musique ou peinture. S'agit-il d'un tableau de Raphaël, l'homme du nord en fera consister la sublimité dans le talent matériel d'appliquer la couleur sur la toile. Parle-t-on musique... Voyez ce qu'on disait tous les jours dans le *Miroir*.

Je hasarde ces phrases satiriques, parce que j'ai l'espoir d'être jugé précisément par ces gens si fins dont je viens de médire; leur supériorité intellectuelle est telle qu'ils sont les meilleurs juges du monde, même des descriptions de ces choses qui ne leur sont visibles qu'à demi. Si j'avais à faire une histoire de la musique ou de la peinture, je la sentirais en Italie, mais c'est à Paris que je la publierais.

Dès qu'il s'agit de la vérité d'une pensée ou de la justesse d'une expression, les gens du nord, formés par deux cents ans d'une discussion plus ou moins libre, reprennent toute cette supériorité qui les avait quittés à l'aspect d'une statue, ou à la ritournelle d'un grand air *agitato*.

En France, le peintre ou le musicien trouve la place de toutes les passions occupée par la peur de manquer aux mille convenances, ou le projet de lancer un calembour heureux.

En Angleterre, c'est l'orgueil ou la religion biblique qui se présentent comme ennemis acharnés des beaux-arts. Toutes les passions sont comprimées dans les hautes classes par une timidité souffrante qui n'est encore qu'une des formes de l'orgueil, ou anéanties chez la plupart des jeunes gens par l'horrible nécessité de consacrer quinze heures de chaque journée à un dur travail, et sous peine de manquer de pain et de mourir au milieu de la rue.

On voit pourquoi la fertile Italie, patrie du *dolce far niente*, et de l'amour, est aussi la patrie des beaux-arts, et pourquoi cependant, grâce à ses petits tyrans soupçonneux, c'est dans le

nord seulement que l'on peut trouver des juges éclairés pour les dissertations sur les beaux-arts.

La Romagne, qui donna le jour à Rossini, est au nombre des contrées les plus sauvages et les plus féroces de toute la péninsule. Il y a longtemps que le gouvernement astucieux des prêtres pèse sur ce pays; il y a longtemps aussi que toute générosité y est le comble de l'absurde.

Le père de Rossini était un pauvre joueur de cor de troisième ordre, de ces symphonistes ambulants qui, pour vivre, courent les foires de Sinigaglia, de Fermo, de Forli, et autres petites villes de la Romagne ou voisines de la Romagne. Ils vont *faire* partie des petits orchestres impromptus qu'on réunit pour l'opéra de la foire. Sa mère, qui a été une beauté, était une *seconda donna* passable. Ils allaient de ville en ville et de troupe en troupe, le mari jouant dans l'orchestre, la femme chantant sur la scène; pauvres par conséquent : et Rossini leur fils, couvert de gloire, avec un nom qui retentit dans toute l'Europe, fidèle à la pauvreté paternelle, n'avait pas mis de côté, pour tout *capital, il* y a deux ans, lorsqu'il est allé à Vienne, une somme égale à la paie annuelle d'une des actrices qui le chantent à Paris ou à Lisbonne.

On vit pour rien à Pesaro, et cette famille, quoique subsistant sur une industrie bien incertaine n'était pas triste, et surtout ne s'inquiétait guère de l'avenir.

En 1799, les parents de Rossini l'amenèrent de Pesaro à Bologne; mais il ne commença à étudier la musique qu'à l'âge de douze ans, en 1804 ; son maître fut *D. Angelo Tesei*. Au bout de quelques mois, le jeune *Gioacchino* gagnait déjà quelques *paoli* en allant chanter dans les églises. Sa belle voix de soprano et la vivacité de ses petites manières le faisaient bien venir des prêtres directeurs des *Funzioni*. Sous le professeur Angelo Tesei, *Gioacchino* apprit fort bien le chant, l'art d'accompagner et les règles du contre-point. Dès l'année 1806, il était en état de chanter, à la première vue, quelque morceau de musique que ce fût, et l'on commença à concevoir de lui de grandes espérances; sa jolie figure faisait penser à en faire un ténor.

Le 27 août 1806, il quitta Bologne pour faire une tournée musicale en Romagne. Il tint le piano comme directeur d'orchestre à Lugo, Ferrare, Forli, Sinigaglia et autres petites villes. Ce ne fut qu'en 1807 que le jeune Rossini cessa de chanter dans les

églises. Le 20 mars de cette année, il entra au lycée de Bologne, et prit des leçons de musique du père *Stanislao Mattei.*

Un an après (le 11 août 1808), Rossini fut en état de composer une symphonie et une cantate intitulée : *Il Pianto d'Armonia.* C'est son premier ouvrage de musique vocale. Immédiatement après il fut élu directeur de l'académie des *Concordi* (réunion musicale existant alors dans le sein du lycée de Bologne).

Rossini était si savant à dix-neuf ans, qu'il fut choisi pour diriger, comme chef d'orchestre, les *Quatre Saisons* de Haydn, que l'on exécuta à Bologne; la *Création*, que l'on donna en même temps (mai 1811), fut dirigée par le célèbre soprano Marchesi. Quand les parents de Rossini n'avaient point d'engagement, ils revenaient habiter leur pauvre petite maison à Pesaro. Quelques amateurs riches de cette ville, je crois de la famille *Perticari*, prirent le jeune Rossini sous leur protection. Une femme aimable, et que j'ai encore connue fort jolie, eut l'heureuse idée de l'envoyer à Venise; il y composa, pour le théâtre *San-Mosè*, un petit opéra en un acte intitulé *la Cambiale di Matrimonio* (1810). Après un joli petit succès, il revint à Bologne, et l'automne de l'année suivante (1811) il y fit jouer *l'Equivoco Stravagante.* Il retourna à Venise, et donna, pour le carnaval de 1812, *l'Inganno felice.*

Ici le génie éclate de toutes parts. Un œil exercé reconnaît sans peine, dans cet opéra en un acte, les idées mères de quinze ou vingt morceaux capitaux qui, plus tard, ont fait la fortune des chefs-d'œuvre de Rossini.

Il y a un beau *terzetto*, celui du paysan *Tarabotto*, du seigneur féodal et de la femme que le seigneur a exilée, qu'il adore et qu'il ne reconnaît pas.

L'*Inganno felice* est comme les premiers tableaux de Raphaël sortant de l'école du Pérugin; on y trouve tous les défauts et toutes les timidités de la première jeunesse. Rossini, effrayé de ses vingt ans, n'osait pas encore chercher uniquement à se plaire à soi-même. Un grand artiste se compose de deux choses : une âme exigeante, tendre, passionnée, dédaigneuse, et un talent qui s'efforce de plaire à cette âme, et de lui donner des jouissances en créant des beautés nouvelles. Les protecteurs de Rossini lui procurèrent un engagement pour Ferrare. Il y donna durant le saint temps de carême de 1812 un *oratorio* intitulé : *Ciro in*

Babilonia (Cyrus à Babylone), ouvrage rempli de grâces, mais inférieur, ce me semble, pour l'énergie, à l'*Inganno felice*. Rossini fut appelé de nouveau à Venise; mais l'*impresario* de *San-Mosè*, non content d'avoir pour quelques sequins un compositeur aimable, chéri des dames, et dont le génie naissant allait procurer la vogue à son théâtre, le voyant pauvre, se permit de le traiter légèrement. Rossini donna sur-le-champ une marque de ce caractère original qui l'a toujours mis à son rang, et que peut-être il n'eût jamais eu s'il fût né dans un pays moins sauvage.

En sa qualité de compositeur, Rossini était maître absolu de faire exécuter tout ce qui lui passerait par la tête aux instruments de son orchestre. Il réunit dans l'opéra nouveau, *la Scala di sete* (l'Échelle de soie), qu'il fit pour l'*impresario* insolent, toutes les extravagances et les bizarreries qui, on peut le croire, n'ont jamais manqué dans cette tête-là. Par exemple, à l'*allegro* de l'ouverture, les violons devaient s'interrompre à chaque mesure pour donner un petit coup avec l'archet sur le réverbère en fer-blanc dans lequel est placée la chandelle qui les éclaire. Qu'on se figure l'étonnement et la colère d'un public immense accouru de tous les quartiers de Venise et même de la Terre-Ferme pour l'opéra du jeune *maestro*. Ce public, qui deux heures avant l'ouverture, assiégeait les portes, et qui ensuite avait été forcé d'attendre deux heures dans la salle, se crut personnellement insulté, et siffla comme un public italien en colère. Rossini, loin d'être affligé, demanda en riant à l'*impresario* ce qu'il avait gagné à le traiter avec légèreté, et partit pour Milan, où ses amis lui avaient procuré un engagement. Rossini reparut un mois après à Venise. Il donna successivement deux *farze* (opéras en un acte) au théâtre *San-Mosè : l'Occasione fa il ladro* (1812) et *il Figlio per azzardo* (carnaval de 1813). Ce fut dans ce même carnaval de 1813 que Rossini fit *Tancrède*.

On peut juger du succès qu'eut cette œuvre céleste à Venise, le pays d'Italie où l'on juge le mieux de la beauté des chants. L'empereur et roi Napoléon eût honoré Venise de sa présence, que son arrivée n'y eût pas distrait de Rossini. C'était une folie, une vraie *fureur*, comme dit cette belle langue italienne créée pour les arts. Depuis le gondolier jusqu'au plus grand seigneur, tout le monde répétait :

Ti rivedrò, mi rivedrai.

Au tribunal où l'on plaide, les juges furent obligés d'imposer silence à l'auditoire, qui chantait :

Ti rivedrò !

ceci est un fait dont j'ai trouvé des centaines de témoins dans les salons de madame Benzoni.

Les *dilettanti* se disaient en s'abordant : *Notre Cimarosa est revenu au monde* [1]. C'était bien mieux, c'étaient de nouveaux plaisirs, c'étaient des effets nouveaux. Avant Rossini, il y avait souvent bien de la langueur et de la lenteur dans l'*opera seria ;* les morceaux admirables étaient clair-semés, souvent ils se trouvaient séparés par quinze ou vingt minutes de récitatif et d'ennui : Rossini venait de porter dans ce genre de composition le feu, la vivacité, la perfection de l'opéra buffa.

Le véritable opéra buffa, celui dont les *libretti* furent écrits en napolitain par *Tita di Lorenzi*, a atteint sa perfection par Paisiello, Cimarosa et Fioravanti. Il est inutile de chercher au monde un ouvrage d'art où il y ait plus de feu, plus de génie, plus de vie ; on serait prêt à recommencer le dialogue avec lui : c'est l'œuvre, jusqu'ici, où l'homme s'est le plus approché de la perfection. Il n'y a donc rien à faire dans ce genre qu'à mourir de rire ou de plaisir, quand on entend un bon opéra buffa et qu'on n'est pas né flegmatique [2]. Le succès de Rossini est d'avoir transporté une partie de ce feu du ciel, fixé dans l'opéra buffa, de l'avoir transporté, dis-je, dans l'opéra *di mezzo carattere*, comme *le Barbier de Séville*, et dans l'opéra séria, comme *Tancrède;* car ne vous figurez pas que *le Barbier de Séville*, tout gai qu'il vous semble, soit encore l'opéra buffa ; il n'est qu'au second degré de gaieté.

On ne connaît guère l'opéra buffa hors de Naples. A peine, depuis les progrès de la musique instrumentale, pourrait-on ajouter quelque trait de hautbois ou de basson aux chefs-d'œuvre des Fioravanti et des Paisiello. Rossini s'est bien gardé de toucher à ce genre ; c'est comme qui voudrait faire de la terreur d'assassinat après *Macbeth*. Il a entrepris la besogne *faisable* de porter la vie dans l'opéra séria.

1. Cimarosa, adoré à Venise, et ami particulier de la plupart des amateurs de musique, y était mort peu d'années auparavant, en 1801.

2. Voir les six tempéraments dans l'immortel ouvrage de Cabanis. *Des Rapports du physique et du moral de l'homme.*

CHAPITRE II

TANCRÈDE.

Ce charmant opéra a fait le tour de l'Europe en quatre ans. A quoi bon analyser et juger *Tancrède?* Chaque lecteur ne sait-il pas déjà tout ce qu'il en doit penser, et au lieu de juger *Tancrède* avec moi, ne va-t-il pas me juger avec *Tancrède?* Grâce à madame Pasta, Paris ne voit-il pas *Tancrède* comme il n'a jamais été donné nulle part?

Quel prodige qu'une jeune femme qui, à peine arrivée à l'âge des passions, nous présente, avec un chant suave, un talent tragique aussi remarquable peut-être que Talma, et surtout un talent *différent*, et un talent plus simple!

Pour faire mon devoir d'historien, et ne pas encourir le reproche d'être incomplet, je vais essayer une analyse rapide de *Tancrède*.

Les premières mesures de l'ouverture ne manquent ni de charme ni de noblesse; mais, suivant moi, le génie ne commence qu'à l'*allegro*. Il y a là un caractère de nouveauté et de hardiesse qui à Venise, le soir de la première représentation, entraîna tous les cœurs. Rossini n'avait point osé venir se placer au piano, comme c'est l'usage et comme son engagement l'y obligeait; il avait peur d'être accueilli par des sifflets. L'honneur national du public de Venise avait encore sur le cœur l'accompagnement obligé avec réverbères de fer-blanc de son précédent opéra. Le compositeur enfant s'était caché sous le théâtre, dans le passage qui conduit à l'orchestre. Après l'avoir cherché partout, le premier violon, voyant que l'heure avançait, et que le public commençait à donner des marques de cette impatience toujours si ridicule aux yeux des acteurs, excepté les jours de première représentation, se détermina à commencer l'opéra. Le premier allegro de l'ouverture plut tellement, que pendant les applaudissements et les bravos

universels Rossini sortit de sa cachette, et osa se glisser à sa place au piano.

Cet *allegro* est plein de fierté et d'élégance. C'est bien là ce qui convient au nom chevaleresque de *Tancrède;* voilà bien l'amant d'une femme à grand caractère; c'est bien là, enfin, le génie de Rossini dans sa pureté. Quand il est lui-même, il a de l'élégance comme un jeune héros français, comme un Gaston de Foix, et non de la force comme Haydn. Il faut de la force pour le beau idéal antique. Cimarosa trouva cette force dans les airs des *Horaces et les Curiaces*. Rossini, suivant, sans s'en douter, les traces de Canova, a substitué de l'*élégance* à cette *force*, si utile et si estimée dans la Grèce antique; il a compris la tendance de son siècle, il s'est écarté du *beau idéal* de Cimarosa, précisément comme Canova a osé s'écarter du *beau idéal antique* [1].

Quand, plus tard, Rossini a voulu avoir de la force comme Cimarosa, quelquefois il a été *lourd :* c'est qu'il a eu recours à ces *lieux communs* d'harmonie, éternelle ressource des Mayer, des Winter, des Weigl, et autres compositeurs allemands, et qu'il n'a pas eu de la force dans la mélodie.

Quoi qu'il en soit de mon explication, un peu métaphysique, quand Rossini est lui-même, il a de l'élégance et de l'esprit, et non de la force comme Haydn, ou de la fougue à la Michel-Ange, comme Beethoven.

Cette réflexion m'a été suggérée surtout par cet allegro de l'ouverture de *Tancrède*. Le motif principal renferme des tours neufs, pleins d'une grâce et d'une finesse tout à fait française; mais il n'y a point de pathétique.

L'ouverture finit, la toile se lève, nous voyons entrer des chevaliers syracusains. Ils chantent en chœur :

Pace, onore..... fede, amore.

Ce chœur est fort agréable, mais est-ce bien là le mot qu'il devrait nous faire trouver? Ne manque-t-il pas évidemment de cette *force* dont je viens de parler, et que l'on remarque presque à chaque pas dans les œuvres de Haydn? Ce chœur a un air doucereux assez déplacé partout, et plus qu'ailleurs parmi les chevaliers du moyen âge.

1. Il y a ici un point de contact frappant entre la sculpture et la musique. Voir, pour le développement de cette idée un peu difficile, l'*Histoire de la Peinture en Italie*.

Cinq chevaliers français conquirent la Sicile,

dit le poëte, et ce sont ces chevaliers farouches, j'ai presque dit féroces, dont Walter Scott vient de nous donner un portrait, d'après nature, dans le templier Boisguilbert d'*Ivanhoe*, ce sont ces chevaliers qui vont bientôt envoyer à une mort cruelle l'aimable fille de l'un d'entre eux, qui viennent nous dire d'un air doux :

Pace, onore.

Ce chœur serait parfait pour célébrer une paix parmi les bergers de l'*Astrée*,

Où, jusqu'à je vous hais, tout se dit tendrement.

Mais est-ce là la vigueur caractéristique du moyen âge? Les chevaliers couverts de fer, de ces temps barbares, même quand ils juraient une paix, devaient avoir l'air farouche du lion qui se repose, ou de la vieille garde rentrant à Paris après Austerlitz.

L'excuse de Rossini, c'est que dans les premiers tableaux de Raphaël souvent on cherche de la force, même dans les endroits où elle est le plus nécessaire.

Cette *introduction* [1] de *Tancrède* produit toujours peu d'effet, quoique la mélodie en soit agréable. Si l'idée de corriger, et de corriger un ouvrage heureux, n'était pas à mille lieues du caractère de Rossini, il devrait accorder quelques minutes à ce chœur des chevaliers de Syracuse.

Rossini prend tout à fait sa revanche dans la ritournelle et le morceau de chant qui annonce l'entrée d'Aménaïde :

Più dolci e placide.

Avant lui la musique n'avait jamais exprimé à ce point l'élégance noble et simple qui convient à une jeune princesse des siècles de chevalerie.

La cavatine d'Aménaïde, *come dolce all'alma mia,* manque de la mélancolie que Mozart y eût mise, et l'on y remarque des agréments trop jolis pour n'être pas déplacés. Une jeune fille d'une âme un peu élevée qui songe à son amant proscrit et absent, doit être triste : Voltaire a cherché cette nuance. Rossini

1. On appelle *introduction* tout ce qu'on chante depuis la fin de l'ouverture jusqu'au premier récitatif.

était trop jeune pour la sentir, ou, pour mieux dire, et ne pas prendre sitôt le ton du panégyrique, ce sentiment n'est peut-être jamais entré dans son âme; toujours il a craint d'être ennuyeux en faisant de la musique triste. Plus tard, il eût imité un instant Mozart; à dix-huit ans, il a écrit avec simplicité ce qui lui était dicté par son génie, et ce génie, s'il a de la tendresse, ne connaît guère, ce me semble, la tendresse accompagnée de mélancolie.

Nous voici enfin à la célèbre entrée de Tancrède. Il faut un théâtre à l'italienne pour que le débarquement du chevalier et de sa suite sur une plage écartée et solitaire ait quelque chose de noble. A Louvois, il faut l'admirable *portamento* de madame Pasta pour que le débarquement de Tancrède, à quarante pas du spectateur, et sortant d'une petite barque dont on aperçoit les mouvements convulsifs, ne soit pas d'un effet risible, et surtout le rivage étant formé de décorations ridicules dans lesquelles les arbres *font ombre* sur le ciel. A Milan on aperçoit à demi, dans le lointain, et comme il faut présenter ces choses-là à l'imagination, le débarquement de Tancrède et de ses écuyers. La décoration sublime est un chef-d'œvre de *Sanquiric* ou de *Perego;* l'admiration qu'elle vous donne vous fait *oublier* de porter un œil critique sur les détails de l'action qui se passe devant vous. Heureusement le public de Paris n'est pas difficile en décorations, et les ridicules qu'il ne sent pas n'existent pas pour lui.

A Venise, Rossini avait fait pour l'arrivée de Tancrède un grand air dont la Malanote ne voulut pas [1]; et comme cette excellente cantatrice était alors dans la fleur de la beauté, du talent et des caprices, elle ne lui déclara son antipathie pour cet air que l'avant-veille de la première représentation.

Qu'on juge du désespoir du *maestro!* Voilà de ces choses qui font devenir fou à cet âge et dans cette position; âge heureux où l'on devient fou! « Si après l'équipée de mon dernier opéra, se « disait Rossini, l'on siffle l'entrée de Tancrède, tout l'opéra *va a* « *terra* (tombe à plat). »

Le pauvre jeune homme rentre pensif à sa petite auberge. Une idée lui vient; il écrit quelques lignes, c'est le fameux

Tu che accendi,

l'air au monde qui peut-être a jamais été le plus chanté et en

1. Madame Pasta l'a placé dernièrement dans le premier acte de la *Rosa bianca :* les situations sont parcilles.

plus de lieux différents. On raconte à Venise que la première idée de cette cantilène délicieuse, qui dit si bien le bonheur de se revoir après une longue absence, est prise d'une litanie grecque; Rossini l'avait entendu chanter quelques jours auparavant à vêpres, dans l'église d'une des petites îles des lagunes de Venise. Les Grecs ont porté l'air de *bonheur* de la Mythologie, même dans la religion terrible des chrétiens.

A Venise, cet air s'appelle l'*aria dei rizi*. J'avoue que c'est un nom bien vulgaire, et je suis assez embarrassé pour raconter la petite anecdote plus gastronomique que poétique qui le lui a valu. *Aria dei rizi*, puisqu'il faut l'avouer, veut dire l'*air du riz*. En Lombardie, tous les dîners, celui du plus grand seigneur comme celui du plus petit maestro, commencent invariablement par un plat de riz; et comme on aime le riz fort peu cuit, quatre minutes avant de servir, le cuisinier fait toujours faire cette question : *bisogna mettere i rizi?* Comme Rossini rentrait chez lui désespéré, le cameriere lui fit la question ordinaire; on mit le riz au feu, et avant qu'il fût prêt Rossini avait fini l'air

Di tanti palpiti.

Le nom d'*aria dei rizi* rappelle qu'il a été fait en un instant.

Que dire de cette admirable cantilène? Il me semble qu'il serait également ridicule d'en parler et à qui la connaît et à qui ne l'a jamais entendue; et d'ailleurs qui ne l'a pas entendue en Europe?

Les seules personnes qui ont vu madame Pasta dans le rôle de Tancrède savent que le récitatif

Oh patria, ingrata patria!

peut être plus sublime et plus entraînant que l'air lui-même. Madame Fodor avait fait une contredanse de cet air qu'elle plaçait dans la leçon de chant du *Barbier de Séville*. On peut chanter supérieurement un air quelconque avec une belle voix, on peut être une serinette sublime; il faut de l'âme pour les récitatifs. Dans l'air lui-même le passage sur les mots *alma gloria* ne sera jamais chanté par un être né en deçà des Alpes.

Les mots *mi rivedrai*, *ti rivedrò*, exigent le sentiment ou le souvenir de l'amour fou des heureuses régions du Midi. Les gens du Nord mangeraient vingt poétiques comme celle de La Harpe avant de comprendre pourquoi *mi rivedrai* est mis avant *ti*

rivedrò. Si nos gens de bien entendaient l'italien, ils trouveraient qu'il y a là *manque de politesse* de Tancrède à l'égard d'Aménaïde, et peut-être *oubli total des convenances*.

A l'arrivée de Tancrède on peut voir dans l'orchestre le sublime de l'*harmonie dramatique*.

Ce n'est pas, comme on le croit en Allemagne, l'art de faire exprimer les sentiments du personnage qui est en scène par les clarinettes, par les violoncelles, par les hautbois ; c'est l'art bien plus rare de faire dire par les instruments la partie de ces sentiments que le personnage lui-même ne pourrait nous confier. Tancrède, en arrivant sur la plage déserte, peint d'un mot ce qui se passe dans son cœur; il convient ensuite à l'expression par le geste et par la voix humaine, qu'il emploie quelques instants de silence à contempler cette patrie ingrate qu'il revoit avec une émotion si mélangée de plaisir et de peine. S'il parlait en ce moment, Tancrède choquerait l'intérêt que nous lui portons, et l'idée que nous aimons à nous former de son émotion profonde en revoyant les lieux qu'habite Aménaïde. Tancrède doit se taire ; mais pendant qu'il garde un silence qui convient si bien aux passions qui l'agitent, les soupirs des cors vont nous peindre une autre partie de son âme, et peut-être des sentiments dont il n'ose pas convenir avec lui-même, et qu'il n'exprimerait jamais par la voix.

Voilà ce que la musique ne savait pas faire du temps des Pergolèse et des Sacchini, et voilà ce que les Allemands non plus ne savent pas faire. Ils font dire tout bonnement par les instruments, non-seulement ce qu'ils devraient nous apprendre, mais encore ce que le personnage lui-même devrait nous dire par son chant. Ordinairement ce chant, dépourvu d'expression ou exagérant l'expression comme l'enluminure exagère les couleurs d'un tableau de Raphaël, ne se fait entendre que pour nous reposer des effets d'orchestre. Le héros est comme ces princes, remplis des meilleures intentions du monde, mais qui, ne pouvant dire par eux-mêmes que des choses assez communes, vous renvoient toujours à leurs ministres dès qu'il se présente à faire quelque réponse importante.

Les instruments ont, comme les voix humaines, des caractères distinctifs : par exemple, durant l'air et le récitatif de Tancrède, Rossini a employé la flûte; cet instrument a un talent tout par-

ticulier pour peindre la joie mêlée de tristesse [1], et c'est bien là le sentiment de Tancrède en revoyant cette patrie ingrate où il ne peut reparaître que sous un déguisement.

Si l'on veut arriver par un autre chemin à l'idée de l'harmonie dans ses rapports avec le chant, je puis dire que Rossini a employé avec succès le grand artifice de Walter Scott, le moyen de l'art peut-être qui a valu les succès les plus étonnants à l'immortel auteur d'*Old Mortality*. Comme Rossini prépare et soutient ses chants par l'harmonie, de même Walter Scott prépare et soutient ses dialogues et ses récits par des descriptions. Voyez dès la première page d'*Ivanhoe* cette admirable description du soleil couchant qui darde des rayons déjà affaiblis et presque horizontaux au travers des branches les plus basses et les plus touffues des arbres qui cachent l'habitation de *Cédric* le Saxon. Ces rayons déjà pâlissants tombent au milieu d'un éclairci de cette forêt sur les habits singuliers que portent le fou Wamba et Gurth le gardeur de porcs. L'homme de génie écossais n'a pas encore achevé de décrire cette forêt éclairée par les derniers rayons d'un soleil rasant, et les singuliers vêtements des deux personnages, peu nobles assurément, qu'il nous présente contre toutes les règles de la dignité, que nous nous sentons déjà comme touchés par avance de ce que ces deux personnages vont se dire. Lorsqu'ils parlent enfin, leurs moindres paroles ont un prix infini. Essayez par la pensée de commencer le chapitre et le roman par ce dialogue non préparé par la description, il aura perdu presque tout son effet.

Voilà comment les gens de génie emploient l'harmonie en musique, exactement comme Walter Scott se sert de la *description* dans *Ivanhoe;* les autres, le savant M. Cherubini, par exemple, jettent l'harmonie comme M. l'abbé Delille entasse les descriptions les unes sur les autres dans son poëme de *la Pitié*. Vous souvient-il encore combien les personnages épisodiques de M. l'abbé Delille sont pâles et décolorés? Vous rappelez-vous combien l'on admirait cela à Paris en 1804? Quels progrès im-

1. On pourrait dire que la flûte a une certaine analogie avec les grandes draperies *bleu d'outremer* prodiguées par plusieurs peintres célèbres, et entre autres par Carlo Dolce, dans les sujets tendres et sérieux; mais une telle remarque, qui passerait peut-être pour du génie à Baruth ou à Kœnigsberg, ne semblera pas chimérique à Paris. Heureux le pays où, dès qu'on est vague et obscur, l'on peut espérer de paraître sublime!

menses n'avons-nous pas faits depuis cette époque? Espérons que nous en ferons bientôt de semblables en musique, et que l'harmonie allemande suivra la poésie à *la Louis XV*. Nos anciens auteurs, La Bruyère, Pascal, Duclos, Voltaire, n'ont jamais eu l'idée de décrire la nature, pas plus que Pergolèse et Buranello ne songèrent à l'harmonie. Nous nous sommes réveillés de ce défaut pour tomber dans l'excès contraire; c'est encore comme la musique qui se noie dans l'harmonie. Espérons que nous nous corrigerons de la prose sentimentale de madame de Staël comme des descriptions du chantre des *Jardins*, et que nous en viendrons à ne parler des aspects touchants de la nature que quand notre cœur nous laisse assez de sang-froid pour les remarquer et en jouir.

A chaque instant Walter Scott interrompt et soutient le dialogue par la *description*, quelquefois même d'une manière impatientante, comme lorsque la charmante petite muette Fenella de *Peveril du Pic*, veut empêcher Julian de sortir du château de Holm-Peel dans l'île de Man. Ici la description impatiente à peu près comme l'harmonie allemande choque les cœurs italiens; mais lorsqu'elle est bien placée, elle laisse l'âme dans un état d'émotion qui la prépare merveilleusement à se laisser toucher par le plus simple dialogue; et c'est à l'aide de ses admirables descriptions que Walter Scott a pu avoir l'audace d'être simple, abandonner le ton de rhéteur que Jean-Jacques et tant d'autres avaient mis à la mode dans le roman, et enfin oser risquer des dialogues aussi vrais que la nature.

Peut-être aurai-je réussi par cette longue digression à donner une idée un peu nette des diverses positions qu'occupent sur le Parnasse musical, Pergolèse, Mayer, Mozart et Rossini. Du temps de Pergolèse, on n'avait pas encore songé à employer dans le roman les descriptions des aspects sublimes ou gais de la nature; Mozart fut le Walter Scott de la musique. Il se servit de la description d'une manière ravissante; quelquefois mais fort rarement, il l'employa d'une façon un peu exagérée. Mayer, Winter, Weigl, comme M. l'abbé Delille, jettent à pleines mains des descriptions peu intéressantes et fort *savantes* (très-fortes en grammaire et en mécanisme de langue). Rossini les a employées d'une manière qui plaît au public; sa couleur est vive, sa lumière est singulièrement pittoresque; il arrête toujours les yeux, mais quelquefois il les fatigue.

A chaque instant dans la *Gazza ladra*, par exemple, on voudrait faire taire l'orchestre pour avoir un peu plus de chant. L'effet est dur et fort, il convient aux gens sensibles; les *dilettanti* voudraient plus de charme, plus de suavité, plus de chant simple et doux confié aux voix humaines.

Rossini était bien loin de ce défaut quand il créa la divine partition de *Tancrède;* il trouva ce juste milieu de richesses et de luxe qui pare la beauté sans la cacher, sans lui nuire, sans la surcharger de vains ornements. Il faudra en revenir au style charmant de *Tancrède* toutes les fois que l'on sera lassé de trop de bruit, ou ennuyé de trop de simplicité.

Ce qui excita des transports si vifs à Venise, ce fut la *nouveauté* de ce *style*, ce furent des chants délicieux garnis, si j'ose m'exprimer ainsi, d'accompagnements singuliers, imprévus, nouveaux, qui réveillaient sans cesse l'oreille, et jetaient du piquant dans les choses les plus communes en apparence; et cependant les accompagnements produisaient des effets si séduisants sans jamais nuire à la voix. *Fanno coll canto conversazione rispetosa* [1], dit l'un des amateurs les plus spirituels de Venise, le célèbre Buratti (l'auteur de l'*Uomo,* et de l'*Elefanteide*, satires délicieuses).

Il y a des fautes dans le premier *final* de *Tancrède*, me disait un soir à Brescia l'aimable Pellico (le premier poëte tragique de l'Italie, aujourd'hui en prison pour quinze ans dans la forteresse du Spielberg); il y a des sauts d'un son à l'autre dans ce *final*, qui étonnent l'oreille.—Mais l'oreille, lui répondais-je, ne doit-elle absolument jamais être étonnée? Si vous voulez qu'on fasse des découvertes, laissez un peu courir au hasard vos vaisseaux sur les mers. Si l'on n'avait jamais voulu permettre d'étonner l'oreille, le fougueux et singulier Beethoven aurait-il jamais succédé au sage et noble Haydn?

Si, dans le premier acte de *Tancrède*, Rossini ne fait pas encore usage de tout le luxe de l'harmonie allemande, il a de ces phrases charmantes d'une mélodie périodique et délicieuse, à la Cimarosa, que nous verrons plus tard devenir de plus en plus rares dans ses ouvrages successifs. Remarquez dans le superbe

1. Les accompagnements ne sortent jamais des bornes d'une conversation respectueuse à l'égard du *chant*, ils ont soin de se taire dès que le chant paraît avoir quelque chose à dire; dans la musique allemande, au contraire, les accompagnements sont insolents.

quintetto du premier acte la phrase qu'Aménaïde adresse successivement à son père, à Tancrède, à Orbassan :

Deh! tu almen.

Le quatuor sans accompagnement, dans cet acte, repose l'oreille de la fatigue de l'harmonie; ces morceaux sont d'un effet sûr. La partie de ce quatuor, chantée à mi-voix par Orbassan, est délicieuse; il semble que les sentiments sont conduits comme par la main par cette belle voix de basse : on ne sait où l'on va, mais l'on se sent marcher avec volupté.

Dès le commencement du second acte, on rencontre une phrase charmante :

No; che il morir non è.

Mais on l'oublie bientôt pour le délicieux duetto

Ah! se de' mali miei,

dont le caractère fier et chevaleresque fait un si beau contraste avec ce qu'on vient d'entendre.

L'expression marquante de cette délicieuse partition de *Tancrède* est l'ardeur belliqueuse et chevaleresque, cette touchante et délicieuse folie du moyen âge qui, chez les esprits élevés, faisait une chose *d'âme* de la guerre et des dangers que nous avons réduits à n'être qu'une *vilenie méthodique et mathématique* [1]. Ici il ne doit plus être question des moyens *physiques* de l'art choisis par Rossini, et par lui employés avec plus ou moins de succès; nous sommes bien au-dessus de telles considérations. Il faut remarquer qu'il peint une chose nouvelle. La partie de Tancrède dans le duo *Ah! se de' mali miei*, qui commence par la profonde mélancolie d'un héros,

Nemico il ciel trovai,
Fin da primi anni ognor.
. . . .
Ah! son si misero.

finit par l'éclatant triomphe du courage qui sait se raidir contre tous les malheurs. Après ce petit mouvement de faiblesse et

1. Voir la *Tactique* de M. de Guibert. Bayard ne voulut jamais être général en chef.

d'amour, si naturel et si touchant, nous avons de l'*honneur moderne* dans toute sa pureté, et voilà ce qu'aucun maestro italien n'aurait eu l'idée de faire avant *Arcole* et *Lodi*. Ces mots sont les premiers que Rossini ait entendu prononcer autour de son berceau; ces noms sublimes sont de 1796. Rossini avait cinq ans, il put voir passer à Pesaro ces immortelles demi-brigades de 1796, qui, animées du pur enthousiasme guerrier, sans croix, sans luxe, sans grands cordons, allaient nous conquérir à *Tolentino* ces tableaux, ces statues, ces monuments qui, depuis, quand les oripeaux monarchiques nous eurent énervés, nous furent enlevés si facilement. En entendant les accents sublimes que l'honneur inspire à Tancrède, jurons de nous venger un jour et d'aller les reprendre.

Pendant ce duo guerrier, les trompettes sont employées avec une adresse infinie et digne d'un maître consommé. Rossini devinait par instinct, à dix-sept ans, ce que d'autres parviennent à peine à comprendre et à sentir à la suite d'études longues et pénibles.

Le mouvement de mélodie

Il vivo lampo,

au moment où Tancrède tire son épée, me semble la plus belle chose que Rossini ait jamais faite. Cela est parfaitement noble, parfaitement vrai, parfaitement neuf.

Je conseillerais à tous les chanteurs, et même à madame Pasta, d'être économes de roulades dans les moments si courts de passion extrême, tels que celui qui fait dire à Tancrède :

Odiarla! oh ciel non so.

Ce personnage n'a qu'une faible émotion, ce me semble, qui, dans les transports d'une passion, songe à être élégant, c'est-à-dire songe qu'il existe d'autres êtres, et bien plus, songe à ce qu'ils peuvent penser de lui, et veut être bien à leurs yeux. L'homme passionné ne peut plus garder que l'élégance involontaire qui, chez lui, est devenue habitude. Les roulades, au contraire, sont divinement placées sur les mots :

Di quella spada.

J'observerai en passant que les gens de lettres qui se figurent

plaisamment qu'à force de lire Boileau on apprend à se connaître en chants italiens, sont des ennemis mortels des roulades et des agréments. Ils vantent surtout le style sévère :

Non raggioniam di loro, ma guarda e passa [1].

Les douze mesures que chante Tancrède, quand on le ramène sur le char de triomphe, sont délicieuses : c'est un repos pour l'âme. Le chœur des chevaliers qui cherchent Tancrède dans la forêt, *Regna il terror*, est presque aussi beau, dans un autre genre, que l'air *Il vivo lampo*. C'est, suivant moi, la perfection de l'union de la mélodie italienne à l'harmonie allemande. Là devrait s'arrêter la révolution qui nous précipite vers l'harmonie compliquée.

La force de cette révolution vient de ce que, dans les pays du nord, sur vingt jolies petites filles à qui l'on enseigne la musique, dix-neuf apprennent le piano; c'est à une seule qu'on montre à chanter, et les dix-neuf autres finissent par ne trouver beau que le difficile. En Italie, tout le monde cherche à arriver au *beau musical* par la voix.

Je deviendrais infini, si je cédais au plaisir de dire ce que je pense de chacun des morceaux de *Tancrède*, ou plutôt ce qu'on en pensait à Naples, à Florence, à Brescia, où j'ai vu cet opéra : car je me méfie plus que personne des sentiments personnels; ces sentiments, quand ils sont sincères, sont tout au monde pour qui les éprouve, mais fort indifférents et même ridicules aux yeux du voisin qui ne les partage pas. Je prie le lecteur de croire que le *Je*, dans cette brochure, n'est qu'une tournure qui pourrait être remplacée par : On disait à Naples, dans la société du marquis Berio..., ou : M. Peruchini, de Venise, cet amateur si instruit, dont les sentiments font loi, nous disait un jour chez madame Bensoni..., ou : J'ai vu, ce soir, au cercle qui se réunit autour du fauteuil de M. l'avocat Antonini, à Bologne, M. Agguchi soutenir que l'harmonie allemande...; le comte Giraud était de son avis, que M. Gherardi, l'ami de Rossini, a combattu à outrance.

Le petit nombre de sentiments tout à fait personnels qui se rencontrent dans cet ouvrage sont présentés avec les formes

1. Paroles adressées par Virgile au Dante, en traversant l'enfer des *tièdes* : A quoi bon discourir de ces gens? donne-leur un regard, et passons.

dubitatives qui conviennent à l'auteur plus qu'à personne, et il avoue ici que pour faire cette Vie de Rossini il a pris de toutes mains, et, par exemple, dans tous les journaux allemands et italiens les jugements sur ce grand homme et ses ouvrages.

Ainsi, j'entendis dire un soir à l'aimable Gherardi, dans la loge de madame Z***, à Bologne : « Ce qui me frappe dans la musique de *Tancrède*, c'est la jeunesse. L'audace fait certainement l'un des traits les plus frappants de la musique de Rossini, comme de son caractère. Mais dans *Tancrède*, je ne trouve pas cette audace qui me transporte et m'étonne dans la *Gazza ladra* ou le *Barbier*. Tout y est simple et pur. Il n'y a point de luxe : c'est le génie dans toute sa naïveté, et, si l'on me permet cette expression, c'est le génie vierge encore. J'aime de *Tancrède* jusqu'à je ne sais quel air d'ancienneté qui me frappe dans la coupe de plusieurs de ses chants; ce sont encore les formes employées par Paisiello et Cimarosa, ces phrases longues et périodiques, et qui cependant échappent encore trop tôt à l'attention qu'elles captivent, et à l'âme qu'elles enchantent. En un mot, j'aime *Tancrède* comme j'aime le *Rinaldo* du Tasse, parce qu'il offre la manière de sentir d'un grand homme dans sa candeur virginale. »

Rossini, qui venait, dans son opéra avec accompagnements de réverbères de fer-blanc, d'offenser le public de Venise, se garda bien d'avoir recours aux lieux communs de mélodie et d'harmonie qui remplissaient les partitions de la plupart de ses rivaux. Je ne distingue pas dans *Tancrède*, du moins en l'écoutant à la scène, un seul de ces lieux communs d'harmonie qui forment comme le corps de réserve des compositeurs allemands, et que, plus tard, Rossini n'a que trop employés dans ses opéras à l'allemande, tels que *Mosè*, *Otello*, *la Gazza ladra*, *Ermione*, etc.

A Naples, accusé d'ignorance par les Zingarelli et les Paisiello, grands artistes qui, sur leurs vieux jours, finissaient par la pédanterie et l'envie, Rossini ambitionna le suffrage des amateurs du *style sévère*. Style sévère dans la bouche des artistes charlatans, et dans celle des amateurs qui répètent leurs phrases, sans trop s'en rendre compte, veut presque toujours dire emploi des lieux communs de l'harmonie, emploi qui fait souvent illusion aux ignorants, et dont, par exemple, je fus tout à fait dupe en 1817, dans la *Testa di Bronzo*, de Soliva, à Milan.

Il y aurait une remarque de vingt lignes à faire sur chacun des airs ou des morceaux d'ensemble de *Tancrède*. Ces réflexions sont agréables à côté d'un piano; en nous expliquant ce que nous venons d'éprouver, elles redoublent la force de nos sensations, et surtout en fixent un peu le souvenir et les font entrer dans le domaine de la mémoire. Transportées dans un livre, et loin d'un piano, ces réflexions pourraient fatiguer. Il faut tout le tragique de cette terrible parole *ennui* pour me forcer à cesser de louer *Tancrède*.

On sent bien que, dans un pays comme Venise, Rossini fut aussi heureux comme homme qu'il était glorieux comme compositeur. Bientôt la M****, charmante cantatrice bouffe, alors dans toute la fleur du génie et de la jeunesse, l'arracha aux grandes dames ses premières protectrices. Il fut fort ingrat, dit-on; il y eut bien des larmes répandues. On raconte, à ce sujet, une anecdote assez compliquée et surtout fort plaisante, qui met dans un jour parfait le caractère audacieux et gai de Rossini, et sa facilité à prendre des partis décisifs; mais, en vérité, je ne puis imprimer cette anecdote-là. Quelques changements que je misse dans les noms, pour dépayser les curieux, cette histoire a des circonstances si extraordinaires, que tout le monde en Italie nommerait les acteurs : attendons quelques années. On dit que la M****, pour n'être pas en reste avec Rossini, lui sacrifia le prince Lucien Bonaparte.

C'est pour la Marcolini, c'est pour sa délicieuse voix de contralto, c'est pour son admirable jeu comique qu'il composa le rôle si plaisant de *l'Italiana in Algeri*, que nous voyons si noblement défigurer dans le Nord. Telle actrice que je ne veux pas nommer, parce qu'elle est jolie, nous traduit une jeune femme du Midi, gaie, folle, heureuse, passionnée, et, il faut bien l'avouer, ne songeant guère au *qu'en dira-t-on*, en une respectable miss de l'Yorkshire, qui songe toujours, et avant tout, à mériter les suffrages des commères de sa paroisse, sans lesquels suffrages elle ne trouvera pas de mari. La vertu nous poursuivra-t-elle partout? Est-ce bien pour avoir la majestueuse vision (*the noble prospect*) d'une femme parfaite que j'entre à l'Opéra-Buffa? Serait-ce offenser la gravité de notre siècle, blesser les convenances, etc., etc., que d'oser penser que plus les mœurs sont tristes, collet-montés et hypocrites, plus les délassements devraient être gais?

CHAPITRE III

L'ITALIANA IN ALGERI.

Mais parlons de *l'Italiana*, non pas telle que des gens adroits nous l'ont fait voir à Paris, afin de nous dégoûter un peu de Rossini, mais telle qu'elle parut en Italie, lorsqu'elle vint placer son jeune auteur au premier rang des *maestri*.

Les reflets de l'arc-en-ciel ne sont pas plus délicats et plus faciles à s'évanouir que les reflets de la musique; comme tout le charme dépend de l'imagination, et que la musique en soi n'a rien de réel, il suffit d'une association involontaire d'idées désagréables pour empêcher à jamais l'effet d'un chef-d'œuvre dans un pays. Tel est le sort de *l'Italiana* à Paris; elle y a été tellement gâtée qu'elle n'y fera jamais un certain plaisir. Tout le monde arrivera au spectacle avec l'idée qu'on va voir quelque chose de médiocre. Ce seul préjugé serait fatal partout à la meilleure musique du monde; que sera-ce chez un peuple où chacun dirait volontiers à son voisin : « Monsieur, faites-moi l'amitié de « me dire si j'ai du plaisir? »

L'ouverture de *l'Italiana* est délicieuse, mais elle est trop gaie; c'est un grand défaut.

L'introduction est admirable; elle peint juste, et avec profondeur, la douleur d'une pauvre femme délaissée. Le chant qui fixe les yeux sur cet état de l'âme,

Ah! lo sposo or più non m'ama,

est délicieux, et cette douleur n'a rien de tragique.

Arrêtons-nous sur ce peu de mots : c'est tout simplement la perfection du genre bouffe. Aucun autre compositeur vivant ne mérite cette louange, et Rossini lui-même a bientôt cessé d'y prétendre. Quand il écrivait *l'Italiana in Algeri*, il était dans la fleur du génie et de la jeunesse : il ne craignait pas de se ré-

péter; il ne cherchait pas à faire de la musique *forte;* il vivait dans cet aimable pays de Venise, le plus gai de l'Italie et peut-être du monde, et certainement le moins pédant. Le résultat de ce caractère des Vénitiens [1], c'est qu'ils veulent avant tout, en musique, des chants agréables et plus légers que passionnés. Ils furent servis à souhait dans *l'Italiana;* jamais peuple n'a joui d'un spectacle plus conforme à son caractère; et de tous les opéras qui ont jamais existé, c'est celui qui devait plaire le plus à des Vénitiens.

Aussi, voyageant dans le pays de Venise en 1817, je trouvai qu'on jouait en même temps *l'Italiana in Algeri* à Brescia, à Vérone, à Venise, à Vicence et à Trévise.

Il faut avouer que dans plusieurs de ces villes, à Vicence par exemple, cette musique était chantée par des acteurs auxquels on ferait beaucoup d'honneur en les comparant aux plus faibles des nôtres; mais il y avait une certaine verve dans l'exécution, un *brio*, un entraînement général que l'on ne trouve jamais à l'Opéra dans nos climats raisonneurs. Je voyais cette espèce de folie musicale s'emparer de l'orchestre et des spectateurs, dès le commencement du premier acte, au premier accès d'applaudissements un peu vif, et donner à tous les plaisirs les plus entraînants. Je prenais ma part de cette folie qui faisait naître tant de joie dans un chétif théâtre où rien assurément n'était au-dessus du médiocre. Je ne saurais expliquer le comment de tout cela. Rien n'était fait dans ce charmant spectacle pour rappeler le *réel* et le *triste* de la vie. Il n'y avait certainement pas une tête dans la salle qui s'avisât de *juger* ce qu'on voyait. Le chant, les décorations, l'exécution vive de l'orchestre, le jeu des acteurs rempli d'improvisations, rien n'était fait pour arrêter ici-bas l'imagination du spectateur, qui, pour peu qu'il fût bien disposé, se trouvait bientôt dans un autre monde que le nôtre, et dans un monde bien autrement gai. Mais tout cela veut être vu, et a fort mauvaise grâce dans un récit.

Nous étions tous livrés aux plus folles illusions de la musique.

1. Le caractère vénitien est esquissé avec toute la grâce et l'effet possible dans un roman de Schiller, intitulé *Mémoires du comte d'O*. Voici un problème moral digne de toute l'attention des philosophes. Le pays le plus gai, le plus naturel, le plus heureux de l'Europe, était celui qui avait les lois écrites les plus atroces. Voir les constitutions de l'inquisition d'État dans l'*Histoire de Venise* de M. Daru. Le pays le moins gai du monde, c'est assurément Boston, justement celui où le gouvernement est à peu près parfait. Le mot de l'énigme ne serait-il pas *Religion ?*

Les acteurs, enhardis, inspirés par les applaudissements excessifs et par les cris des spectateurs, se permettaient des choses que, par exemple, ils n'auraient jamais osé hasarder le lendemain. J'ai vu le délicieux bouffe Paccini, qui jouait messer Taddeo à San-Benedetto, à Venise, nous avouer, à la fin d'une soirée de grand succès et de haute folie, que la plus délicieuse partie de gondole, le meilleur repas, tout ce qu'il y a de plus gai au monde, n'était rien pour lui, mis en parallèle avec une telle représentation.

Après le chant plaintif de la pauvre Elvire que le bey abandonne, rien de plus gai, de moins cruel, de plus expressif, et surtout de plus naturel en Italie que le chant de Mustafa :

Cara, m'hai rotto il timpano.

C'est bien là un amant lassé de sa maîtresse; mais il n'y a rien d'humiliant pour l'amour-propre, rien de moqueur.

Remarquez que je parle toujours de la musique et jamais des paroles, que je ne connais pas. Je refais toujours, pour mon compte, les paroles d'un opéra. Je prends la situation du poëte, et ne lui demande qu'un seul mot, un seul, pour me nommer le sentiment. Par exemple, je vois dans Mustafa un homme ennuyé de sa maîtresse et de ses grandeurs, et en sa qualité de souverain ne manquant pas de vanité. Peut-être que l'ensemble des paroles me gâterait tout cela. Qu'y faire ? Il vaudrait mieux sans doute que Voltaire ou Beaumarchais eussent fait le *libretto*, il serait charmant comme la musique; on pourrait le lire sans se désenchanter le moins du monde. Mais comme les Voltaire sont rares, il est heureux que l'art charmant qui nous occupe puisse se passer si bien d'un grand poëte. Seulement, il ne faut pas avoir l'imprudence de lire le *libretto*. A Vicence, je vis qu'on le parcourait la première soirée pour prendre une idée de l'action. A chaque morceau on lisait le premier vers qui nomme la passion ou la nuance de sentiment que la musique doit peindre. Jamais, durant les quarante représentations suivantes, il ne vint à l'idée de personne d'ouvrir ce petit volume couvert de papier d'or.

Madame B***, à Venise, redoutant encore l'effet désagréable du *libretto*, ne l'admettait pas dans sa loge, même à la première représentation. On lui faisait un sommaire de l'action en quarante lignes, et ensuite, par nos 1, 2, 3, 4, etc., on lui donnait en quatre ou cinq mots le sujet de chaque air, duetto ou morceau

d'ensemble; par exemple, jalousie de ser Taddeo, amour passionné de Lindor, coquetterie d'Isabelle à l'égard du bey, et ce petit extrait était suivi du premier vers de l'air ou du duetto. Je vis que tout le monde trouvait cette idée fort commode. C'est ainsi qu'on devrait imprimer des libretti pour les amateurs... en vérité, je ne sais quel mot prendre pour éviter l'orgueil... pour les amateurs qui aiment la musique comme on l'aime à Venise.

La cavatine de Lindor, l'amant aimé, dans *l'Italiana in Algeri*,

Languir per una bella,

est d'une fraîcheur parfaite. L'effet est puissant et la musique est simple. Cette cavatine est une des plus jolies choses que Rossini ait jamais écrites pour une véritable voix de ténor. Je n'oublierai jamais l'effet qu'y produisait *Davide*, le premier ou pour mieux dire le seul ténor qui existe aujourd'hui. C'était un des plus grands triomphes de la musique. Entraînés par les badinages de cette voix élégante, pure, sonore, les spectateurs oubliaient tout au monde. Le grand avantage de cette cavatine, c'est qu'il n'y a pas trop de passion; elle n'est pas trop dramatique. L'action commence seulement. Nous ne sommes point obligés de penser à des circonstances plus ou moins compliquées, nous sommes tout entiers au plaisir entraînant qui s'empare de nous. C'est la musique la plus *physique* que je connaisse.

Ce moment délicieux est renouvelé un instant après; mais si le plaisir qu'on nous propose était exactement de même nature, de toute nécessité il serait moins vif.

Le duetto entre Lindor et Mustafa

Se inclinassi a prender moglie

est aussi agréable que la cavatine; mais déjà il a une nuance de plus de dramatique et de sérieux; Lindor se défend de prendre la femme que le bey veut lui transmettre. Nos graves littérateurs des *Débats* ont trouvé l'action de la pièce folle, sans voir, les pauvres gens, que si elle n'était pas folle elle ne conviendrait plus à ce genre de musique, qui n'est elle-même qu'une folie organisée et complète[1]. Si nos littérateurs estimables veulent du raisonnable

1. Voir l'effet analogue cherché par Métastase dans le drame sérieux. *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase.*

et du passionné, renvoyons-les à Mozart. Dans le véritable opéra buffa, la passion ne se présente que de temps à autre, comme pour nous délasser de la gaieté, et c'est alors, pour le dire en passant, que l'effet de la peinture d'un sentiment tendre est irrésistible; il a les charmes réunis de l'imprévu et du contraste. Comme à l'Opéra, quand la musique est bonne, l'âme ne peut pas être à demi occupée d'une passion, la passion continue nous occuperait trop, nous fatiguerait, et adieu pour toujours le plaisir fou de l'opéra buffa.

La réplique de Mustafa

Sono due stelle

à Lindor, qui exige de beaux yeux dans la femme qu'il pourrait aimer, est à mourir de rire. La réflexion de Lindor

D' ogni parte io qui m'inciampo

est de la plus belle musique que l'on ait jamais faite. On ne saurait trouver plus de fraîcheur. La contre-partie de Mustafa

Caro, amico, non c' è scampo

est le premier signe que Rossini ait jamais donné de son plus grand défaut musical. Ce chant de Mustafa est un chant de clarinette; ce ne sont autre chose que des *batteries* destinées uniquement à faire briller la cantilène délicieuse confiée au ténor. Cimarosa avait l'art de rendre ces sortes de secondes parties agréables pour l'oreille, si par hasard l'attention s'égarait jusqu'à s'en occuper. Ici, si, à une quatrième ou cinquième représentation, l'oreille songe à la seconde partie exécutée par Mustafa, elle ne trouve qu'une musique de concert par trop insignifiante, et le charme décroît. Je note ce défaut de Rossini avec le même regret qu'on remarque, dans une jolie figure de dix-huit ans, un léger pli de la peau, près de l'œil, qui deviendra une ride dix ans plus tard.

Rossini, au lieu de faire de la musique dramatique, eut pour la première fois, dans ce *duetto*, la fatale paresse ou la fatale méfiance de ne faire que de la musique de concert.

L'air d'Isabelle

Cruda sorte! amor tiranno

est faible et sans génie. En revanche, où trouver des louanges dignes du fameux duetto

Ai capricci della sorte ?

J'y vois une élégance que peut-être l'on chercherait en vain dans Cimarosa. C'est cette élégance noble et simple qui fait de Rossini le musicien par excellence d'un auditoire français. Ce genre de mérite, tout à fait nouveau en musique, tient peut-être à ce qu'il y a moins de passion dans ce duetto que Cimarosa n'en eût mis. La transition est délicieuse.

Messer Taddeo.....
Ride il babbeo

est délicieuse.

Après un tel accès de folie, il fallait un repos pour les spectateurs. Le libretto est bien fait, en ce qu'il nous donne deux scènes de récitatif pour essuyer les larmes que le rire fou avait mises dans nos yeux.

Il y a un *repos* admirable dans la grande scène où le bey Mustafa reçoit Isabelle; c'est le chant du chœur :

Oh! che rara beltà.

Voilà un trait de génie, un instant de musique d'église dans un opéra buffa; mais Rossini ayant peur d'ennuyer, l'a fait bien court.

La cantilène

Maltrattata della sorte

est un chef-d'œuvre de coquetterie; c'est suivant moi, la première fois que la coquetterie a été peinte en Italie avec ses vraies couleurs. Cimarosa est un peu sujet à mettre les accents de l'amour véritable dans la bouche de ses coquettes. C'est peut-être la seule faute que ce grand homme ait à se reprocher en peignant les cœurs de femmes. Il fallait dans l'air d'Isabelle qu'il y eût à la fois assez d'amour pour tromper la dupe, et assez de gaieté pour amuser le public.

Le quartetto de Taddeo, dans le finale du premier acte, est excellent. Remarquez le trait :

Ah! chi sa mai Taddeo?

Voilà le véritable style bouffe, voilà le comique dont la musique est capable, et il est peint avec toute la largeur de pinceau possible.

Jamais, au contraire, il n'y eut de chant plus frais et plus délicat que celui de Lindor qui entre à l'instant, avec la femme délaissée et son amie :

> Pria di dividerci da voi, signore.

Voilà une opposition admirable, voilà un effet rapide et entraînant que Mozart et Cimarosa peuvent envier.

Je crois que les plus grands sots pourraient envier à nos littérateurs estimables la critique qu'ils ont faite de la fin de ce finale.

Il est bien vrai que le bey dit :

> Come scoppio di cannone
> La mia testa fa bumbù;

que Taddeo dit aussi :

> Sono come una cornacchia
> Che spennata fa crà, crà [1].

Comment ces pauvres gens ne se sont-ils pas dit que Marmontel ou M. Étienne auraient pu écrire huit ou dix vers délicieux, délicats, charmants pour ce *finale*, et la musique cependant être comme celle de Dalayrac ou de Mondonville? C'est comme si l'on s'avisait de louer, dans la *Transfiguration*, le soin qu'a pris Raphaël de peindre ce tableau sur une toile très-fine et de première qualité de Hollande.

A Venise, à la fin de ce *finale* chanté par Paccini, Galli et la Marcolini; les spectateurs ne pouvaient pas respirer, et s'essuyaient les yeux.

L'impression est bien celle que les gens de goût attendent d'un opéra buffa; elle est extrêmement forte, c'est donc un chef-d'œuvre. On n'était pas obligé à Venise ou à Vicence, de descendre jusqu'à exprimer les détails de ce raisonnement; tout le monde s'écriait en mourant de rire : Sublime! divin!

Ce qui caractérise ce chef-d'œuvre, c'est l'extrême rapidité et

1. Telle que le retentissement du canon, ma tête fait bon... bon.
Taddeo. — Je suis comme une corneille qui, après avoir perdu ses plumes, fait crà, crà. — Il faut juste autant d'esprit pour critiquer ces paroles que pour les faire.

l'absence de l'emphase. Il est impossible de dire plus en moins de mots; mais comment faire entendre ces choses à des gens qui font attention aux paroles? Rousseau s'est chargé de la réponse. On trouve cette phrase italienne dans un certain endroit de ses Œuvres : *Zanetto, lascia le donne, e studia la matematica*[1].

SECOND ACTE.

Dans le second acte, rien de plus vif que l'entrée de Taddeo :

Ah! signor Mustafa!

L'auteur du libretto fait preuve de talent en cet endroit; la situation est forte, elle est expliquée en peu de mots, fort clairement et d'une manière comique. Il serait difficile de trouver quelque chose de plus gai que l'air et la pantomime

Viva il gran Kalmakan!

mais il faut pour cela que l'on ose exécuter la pantomime, et c'est ce qu'on n'a pas fait à Paris. Rien cependant de plus inoffensif; mais la dignité!

La fin de l'air

Quà bisogna far un conto

égale les plus jolies idées bouffes de Cimarosa, et cependant c'est un style tout à fait différent, beaucoup plus d'esprit, et beaucoup moins de chaleur.

Je vous engage à étudier l'accompagnement et la cantilène du raisonnement que fait le pauvre Taddeo réduit à la dure extrémité de choisir entre le pal et son amour pour Isabelle. L'expression des paroles

Se ricuso... il palo è pronto,
E se accetto... è mio dovere,
Kalmakan, signore, io resto

est admirable. Voilà de ces choses pour lesquelles il faut du génie, et que l'étude et l'application empêchent de trouver, loin

1. Pauvre Jacques, ne pense plus aux femmes, et étudie les mathématiques. (*Confessions*.)

de les fournir à l'imagination d'un maestro; voilà de ces choses qu'on ne voit jamais chez les Allemands.

Il n'y avait qu'une manière de finir un air aussi gai. La poétique de l'art l'aurait dit à tous les compositeurs vulgaires : il faut un moment de tristesse; mais comment être profondément triste, en même temps très-simple, et de toute nécessité fort rapide? Rossini a répondu par la phrase sublime et si facile en apparence :

Ah! Taddeo quant' era meglio
Che tu andassi in fondo al mar!

Il n'est personne qui ait été à la cour, et à qui ces félicitations reçues sur un avancement qui désole et avec une politesse forcée, ne rappellent les souvenirs les plus gais de ce pays-là. L'effet est si profond, qu'il y a des jours où l'on a pitié de Taddeo, en dépit de sa qualité si ridicule d'amant non préféré.

Après un air et un chœur si comiques, il fallait un long repos, et il a été ménagé avec beaucoup d'art par l'auteur du libretto.

L'air d'Isabelle

Per lì che adoro

devait peindre la coquetterie, cette fois Rossini n'a pas été aussi heureux que dans le duetto du premier acte. Les roulades élégantes et redoublées d'Isabelle laissent tranquille et froide l'imagination du spectateur. Le fond de l'étoffe est si pauvre, que l'on voit malgré soi que les broderies sont mises pour la cacher, et non pour en augmenter la magnificence et l'effet.

Rossini retrouve tout son génie dans le *quintetto :*

Vi presento di mia mano
Ser Thaddeo Kaïmakan.

C'est peut-être le chef-d'œuvre de la pièce. Toute cette musique est éminemment dramatique. Rien de plus gai et en même temps de plus vrai que le trait d'Isabelle :

Il tuo muso è fatto a posta.

Rien de plus coquet et de plus trompeur que

Aggradisco o mio signore.

Les éternuments du pauvre Mustafa ont fait rire même à Paris. L'obstination d'un sot piqué au jeu est parfaitement rendue par

Che strannuta fin che scoppia
Non mi movo via di quà.

A peine commence-t-on à être las du genre bouffe et de l'excessive gaieté, que l'âme se repose sur la délicieuse phrase :

Di due sciocchi uniti insieme.

Mais à la fin, le chant du pauvre Mustafa est faible et commun :

Tu pur mi prendi a gioco

n'est encore que des *batteries* de clarinette; c'est de la musique d'écolier ou de paresseux.

En revanche, le terzetto *papataci* est de la plus grande force; le contraste de la voix de ténor de Lindor avec la basse-taille de Mustafa :

Che vuol poi significar?
. . . . A color che mai non sanno

est délicieux pour l'oreille; voilà de ces effets tout à fait indépendants des paroles, et par conséquent invisibles aux gens qui ne veulent voir la musique qu'à travers les paroles.

Rien de plus gai et de plus entraînant que la fin du terzetto :

Fra gli amori e le bellezze.

Au milieu des flots du comique le plus vif, il y a un trait noble, délicat, presque tendre, qui produit un admirable contraste :

Se mai torno a miei paesi.

La scène de la prestation du serment est peut-être encore supérieure; on l'a supprimée à Paris, et pourquoi? Est-ce envie? est-ce pour cette autre bonne raison qu'un des chefs de Louvois disait naguère à quelques dilettanti :

« Enfin, Messieurs, notre théâtre n'est pas un théâtre du boulevard pour y faire des bouffonneries. »

J'abandonne la discussion de ce mystère qui est de peu d'importance; tant pis pour les bonnes gens qui ne savent pas se faire donner du plaisir pour leur argent. Ils n'en font pas moins chaque

soir des phrases admirables sur l'excellence et la supériorité du théâtre qui a l'honneur de leur ouvrir ses portes. *Il n'y a rien de comparable à ceci dans toute l'Italie*, se disent-ils entre eux. Pourquoi troubler leur joie? elle est si innocente! Je me trouvai une fois dans ma vie vis-à-vis de quelques grappes d'un petit raisin vert et assez aigrelet qu'on nous apportait au dessert dans un château près d'Édimbourg. A quoi bon en médire? N'aurait-il pas été méchant d'attrister le riche amateur qui faisait venir ce raisin, à grands frais, dans des serres chaudes immenses? Ce brave homme n'avait jamais vu de chasselas de Fontainebleau, et il aurait eu bien plus d'esprit qu'il ne convient à un millionnaire possesseur de serres chaudes, s'il eût pu comprendre qu'absolument parlant, dans un pays où le raisin croît en plain air, il peut être supérieur à celui qu'il cultive à si grands frais. Si j'eusse pris la parole, j'aurais joué le rôle ridicule d'un jardinier qui apporte de bien loin une nouvelle méthode de culture; il propose sa méthode, et il n'y a que lui pour jurer de son excellence.

La bonhomie du public de Louvois, qui n'a pas le courage de se faire donner complètes les pièces de Rossini, est d'autant plus exemplaire qu'il doit y avoir quelque part un article de règlement qui défend de rien supprimer dans les ouvrages représentés sur les théâtres royaux. Peut-être aussi que, tout règlement à part, un homme tel que Rossini, à qui l'on daigne accorder quelque talent, aurait droit à ce qu'on voulût bien ne pas mutiler ses œuvres, et les entendre au moins une fois telles qu'il les a faites. Mais que deviendrait la place d'arrangeur et ses priviléges? Laissons ce bon public se féliciter de sa politesse, et se faire un sujet de vanité du droit de siffler, dont il s'est tout doucement laissé priver; en revanche, il n'use pas mal de celui d'applaudir. J'ai vu hier (juin 1823) quatre actrices françaises chanter à la fois dans l'opéra italien des *Nozze di Figaro*. Quel triomphe flatteur pour l'*honneur national!* Il a beaucoup applaudi; il avait entre autres plaisirs celui de la variété : chacune de ces demoiselles chantait aigre à sa manière; mais voilà ce que les journaux libéraux n'oseront pas dire, de peur de hasarder leur popularité.

Le génie, dans *l'Italiana in Algeri*, finit avec le magnifique terzetto qu'on a trouvé trop gai pour Paris. L'air de la fin est à la fois un tour de force en faveur de madame *Marcolini;* où trouver une *prima donna* d'une poitrine assez robuste pour

chanter un grand air à roulades à la fin d'une pièce aussi fatigante? Voilà de ces choses qui embarrassent en Italie, et empêchent quelquefois de donner *l'Italiana*; à Louvois, jamais de difficultés semblables; mademoiselle Naldi a chanté cet air-là comme tous les autres.

Cet air est en même temps un monument historique. Quoi! un monument historique dans le final d'un opéra buffa? — Hélas! oui, Messieurs, cela est peut-être contre les règles, mais cela n'en a pas moins l'audace d'être.

Pensa alla patria, e intrepido
Il tuo dovere adempi;
Pensa che vide Italia
Risplendere gli esempi
D'ardire e di valor[1].

Napoléon venait de recréer le patriotisme, banni d'Italie, sous peine de vingt ans de cachot, depuis la prise de Florence par les Médicis en 1530. Rossini sut lire dans l'âme de ses auditeurs, et donner à leur imagination un plaisir dont elle sentait le besoin. Mais, attentif à ne pas leur demander longtemps le même genre de rêveries, à peine leur a-t-il inspiré les sentiments les plus nobles par la belle mélodie

Intrepido il tuo dover adempi,

qu'il songe à les délasser par

Sciocco tu ridi ancora.

Ici la bassesse d'un certain parti qui protestait contre la renaissance des sentiments généreux et profonds en Italie, fut flétrie par le chant.

Vanne mi fai dispetto,

toujours couvert d'applaudissements aux premières représentations.

Rivedrem le patrie arene

est doux et tendre. L'amour de la patrie prend ici les accents de l'autre amour.

1. Songe à la patrie, sois intrépide, accomplis ton devoir; pense que l'Italie a vu plus d'une fois parmi ses enfants des exemples sublimes de valeur et de dévouement.

Ce sont là les derniers accents de ce charmant opéra. Partout ailleurs qu'à Paris, où je crois qu'il y a *haute trahison*, ce chef-d'œuvre n'a jamais ennuyé. Figurez-vous *Andromaque* donnée aux *Français*, et l'aimable Monrose remplissant le rôle d'Oreste; c'est à peu près l'équivalent de mademoiselle Naldi jouant la folle Isabelle. Cette jolie personne doit se réserver pour les rôles d'Aménaïde ou de Juliette, dans lesquels elle peut être assurée de plaire à nos oreilles autant qu'à nos yeux.

Voilà, me direz-vous, des raisonnements bien longs et surtout bien sérieux sur un jeu d'enfant, sur un opéra buffa. — Je conviens de tout, et de la futilité du sujet, et de la longueur de la dissertation. Croyez-vous que si des enfants voulaient vous expliquer l'art de faire des châteaux de cartes qui puissent s'élever jusqu'au second étage sans qu'un souffle les renverse, il ne leur faudrait pas un certain temps pour vous exposer leurs idées, et que surtout ils ne mettraient pas un grand sérieux à une chose si intéressante pour eux? Voyez en moi l'un de ces enfants. Certainement vous n'acquerrez pas des idées bien nettes ou bien utiles en parlant musique; mais si le ciel vous a donné un cœur, vous acquerrez des plaisirs.

CHAPITRE IV

LA PIETRA DEL PARAGONE.

Il me semble que c'est madame Marcolini qui fit engager (*scritturare*) [1] Rossini à Milan pour l'automne de 1812. Il fit, pour *la Scala*, la *Pietra del Paragone*. Il avait vingt et un ans. Il eut le bonheur d'être chanté par la Marcolini, et par Galli, Bonoldi, et Parlamagni, à la fleur de leur talent, et qui tous eurent un succès fou. La bonté du public s'étendit jusqu'au pauvre *Vasoli*, ancien grenadier de l'armée d'Égypte, presque aveugle, et chanteur du troisième ordre, qui se fit une réputation dans l'air du *Missipipi*.

La *Pietra del Paragone* est, suivant moi, le chef-d'œuvre de Rossini dans le genre bouffe. Je prie le lecteur de ne pas s'effrayer à cette phrase admirative; je me garderai bien de hasarder une analyse comme celle de l'*Italiana in Algeri :* la *Pietra del*

1. La *scrittura* est une petite convention de deux pages, ordinairement imprimée, qui contient les obligations réciproques du *maestro* ou du chanteur, et celles de l'*impresario* qui les engage (*scrittura*). Il y a beaucoup d'intrigues pour les *scritture* des premiers talents, cela est amusant; je conseille au voyageur de voir de près cette diplomatie-là, il y a souvent plus d'esprit que dans l'autre. Là, comme pour la peinture, les coutumes du pays où l'art a pris naissance se confondent avec la théorie de cet art, et souvent expliquent plusieurs de ses procédés. Le génie de Rossini a presque toujours été influencé par la *scrittura* qu'il avait signée. Un prince qui lui eût fait une pension de trois mille francs l'aurait mis à même d'attendre le moment de l'inspiration pour écrire, et eût donné, par ce simple moyen, une physionomie nouvelle aux productions de son génie. Nos compositeurs français, MM. Auber, Boïeldieu, Berton, etc., écrivent un opéra tous les ans fort à leur aise; Rossini, rappelant les beaux temps de la peinture, a écrit, pendant toute sa jeunesse, comme le Guide peignait, quatre ou cinq opéras par an, pour payer son hôte et sa blanchisseuse. J'ai honte de descendre à des détails aussi vulgaires; j'en demande pardon au lecteur; mais enfin c'est une biographie que j'écris, et telle est la vérité. Le difficile dans tous les genres, c'est de lutter avec les malheurs qui ont quelque chose de bas et de commun, et qui repoussent ainsi le secours de l'imagination. C'est au milieu de telles circonstances que Rossini a conservé la fraîcheur de son génie; il est vrai que les mœurs

Paragone n'est pas connue à Paris ; des gens d'esprit ont eu de bonnes raisons pour ne la faire paraître que mutilée ; elle a manqué son effet, et pour toujours.

Le *libretto* est fort bien ; ce sont encore des situations fortes qui se succèdent avec une rapidité charmante, elles sont expliquées fort clairement, en peu de mots, et très-souvent ces mots sont comiques. Ces situations, quoique vives et faisant un appel direct et puissant aux passions et aux goûts habituels de chaque personnage, ne s'écartent point de la vie réelle et des habitudes sociales de cette heureuse Italie, si fortunée par son cœur, si malheureuse par ses petits tyrans. Le chef-d'œuvre du talent, en un tel pays, c'est que ces situations *fortes*, bien loin de montrer la vie sous un point de vue triste et qui n'a qu'un vernis de gaieté, comme l'*Intérieur d'un bureau* ou *le Solliciteur* [1], dont les héros me font pitié à la seconde fois que je les vois, ne réveillent pas même une seule idée sombre ; mais c'est en vain que l'on chercherait dans un *libretto* italien, ces mots spirituels qui étincellent dans les pièces du Gymnase, et font tant de plaisir à la première représentation et même à la seconde.

Cet opéra s'appelle *la Pierre de touche*, parce qu'il s'agit d'un jeune homme, le comte Asdrubal, qui vient d'hériter d'une fortune considérable, et qui tente une épreuve, qui *essaie* comme avec une *pierre de touche* le cœur des amis et même des maîtresses qui lui sont arrivés en même temps que la fortune. Un

de l'Italie actuelle n'étant qu'une suite et une conséquence des républiques du moyen âge, la pauvreté n'y est pas avilissante, et avilissante comme en France, pays monarchique, où avant tout il faut *parestre*, comme dit si bien le baron de *Fœneste* *.

Une chose qui passe pour miraculeuse en Italie, c'est un *impresario* qui ne fait pas banqueroute, et qui paie régulièrement ses chanteurs et son maestro. Quand on voit de près quels pauvres diables sont ces *impresari*, on a réellement pitié du pauvre maestro qui, pour vivre, est obligé d'attendre l'argent que ces gens mal vêtus doivent lui payer. La première idée qui se présente en voyant un *impresario* italien, c'est que, dès qu'il verra vingt sequins ensemble, il achètera un habit et prendra la fuite avec les sequins.

1. Je cite les seules véritables comédies de l'époque. La comédie, au Théâtre-Français, n'est plus qu'une *épître sérieuse* coupée en dialogues et abondante en morale. Voir *la Fille d'honneur*, *les Deux Cousines*, *les Comédiens*, etc.

* Roman très-curieux d'Agrippa d'Aubigné, presque aussi intéressant que l'HISTOIRE DE SA VIE écrite par lui-même. Cette histoire peint Henri IV presque aussi bien que Quentin Durward nous représente Louis XI. J'y vois sur Henri IV des anecdotes que je n'ose citer. Ce roi fut un grand homme sans doute, mais pas un grand homme à l'eau rose. Il y a des traits de ressemblance frappants entre Henri IV et Napoléon, entre certains passages de la vie de d'Aubigné et les Mémoires de Las Cases. Un seul mobile est différent : Henri IV aimait les femmes comme Napoléon les batailles.

homme vulgaire serait heureux du concert de flatteries et d'égards qui environne le comte Asdrubal; tout lui rit excepté son propre cœur : il aime la marquise Clarice, jeune veuve qui, avec une trentaine d'autres amis, est venue passer le temps de la *villegiatura* dans son palais, situé au milieu de la forêt de Viterbe, dans le voisinage de Rome; mais peut-être Clarice n'aime en lui que sa brillante fortune et son grand état de maison.

Tous les voyageurs se rappelleront la forêt de Viterbe et ses aspects délicieux. C'est de là que Claude Lorrain et Guaspre Poussin on tiré tant de beaux paysages. Ces sites charmants sont tout à fait d'accord avec les passions qui agitent les habitants du château. Le comte Asdrubal a un ami intime, jeune poëte sans vanité académique, sans affectation, mais non pas sans amour. Joconde, c'est le nom du jeune enthousiaste, aime aussi la marquise Clarice. Il soupçonne qu'on lui préfère Asdrubal. Clarice, de son côté, pense que si elle laisse paraître sa passion pour Asdrubal, il pourra croire, même en acceptant sa main, qu'elle a été bien aise de partager une grande fortune et une belle existence dans le monde.

Parmi la foule de parasites et de flatteurs de toutes les espèces qui abondent au château du comte, le poëte a placé sur le premier plan *don Marforio*, le journaliste du pays. En France, ce sont les premiers hommes de la nation [1] qui se chargent du soin de nous parler tous les matins; c'est tout le contraire en Italie. Ce *don Marforio*, intrigant, poltron, *vantard*, méchant, mais non pas sot, se charge du soin de nous faire rire, de concert avec un *don Pacuvio*, nouvelliste acharné, qui a toujours un secret d'importance à confier à tout le monde. Ce ridicule presque impossible en France à cause de la demi-liberté de la presse dont nous jouissons, se trouve à chaque pas en Italie, où les gazettes sont archicensurées et où les gouvernements ne se font pas faute de faire jeter en prison douze ou quinze indiscrets qui ont redit une nouvelle dans un café, et ne les lâchent que lorsque chacun a confessé de qui il tient la nouvelle fatale, et qui souvent est un conte à dormir debou

Don Pacuvio et don Marforio, le nouvelliste et le journaliste

1. MM. Jouy, de La Mennais, Étienne, le vicomte de Chateaubriand, Benjamin Constant, de Bonald, de Pradt, le comte de Marcellus, Mignet, Buchon, Fiévée, etc., etc.

de Rome, ont pour faire la conversation avec eux dans le château d'Asdrubal, deux jeunes parentes du comte, qui ne seraient pas fâchées de l'épouser. Elles emploient pour y parvenir tous les petits moyens d'usage en pareille occurrence, et don Marforio est leur conseiller intime.

Au lever de la toile, tous ces caractères sont mis en jeu d'une manière aussi vive que pittoresque par un chœur superbe; *don Pacuvio*, le nouvelliste assommant, veut absolument communiquer une nouvelle de la dernière importance aux amis du comte, et même aux deux jeunes femmes qui prétendent à sa main. Le nouvelliste est fort mal reçu et finit par mettre tout le monde en fuite, il poursuit ses victimes.

Joconde, le jeune poëte passionné, et don Marforio, le journaliste, paraissent et chantent ensemble un duo littéraire, et qui, comme on le pense bien, n'en est pas moins vif pour cela. « J'anéantis mille poëtes par un seul coup de mon journal, » dit le folliculaire.

Mille vati al suolo io stendo
Con un colpo di giornale.

« Faites-moi la cour et vous aurez de la gloire. — Je la mépriserais à ce prix! s'écrie le jeune poëte. Que peut-il y avoir de commun entre un journal et moi? » Ce *duetto* est extrêmement piquant, et il fallait Rossini pour le faire. On y admire de la légèreté, du feu, et une absence totale de passion. Le malin journaliste, trouvant Joconde inattaquable par la vanité, le quitte en lui lançant un mot piquant sur son amour malheureux pour Clarice : « Il y a bien de la grandeur d'âme, lui dit-il, mais il y a rarement du succès à lutter contre des millions, avec un cœur bien épris pour tout avantage. » Cette triste vérité navre le jeune poëte; ils sortent tous les deux, et cette aimable Clarice, dont on a tant parlé, paraît enfin; elle chante la cavatine

Ecco pietosa tu sei la sola,

aussi célèbre en Italie que l'air de *Tancrède*, mais que les prudents directeurs de notre Opéra-Buffa ont eu l'esprit de supprimer.

On sent combien il est dans les moyens de la musique de peindre un amour sans espoir, et avec lequel les scènes précédentes nous ont fait faire une connaissance intime. Il s'agit d'un

amour non plus contrarié par l'obstacle vulgaire d'un père ou d'un tuteur, mais par la crainte, bien autrement cruelle, de paraître aux yeux de ce qu'on aime n'avoir qu'une âme vile et commune. Les connaisseurs trouveront que cette différence est immense.

Ecco pietosa (dil Clarice) tu sei la sola
Che mi consoli nel mio dolor[1].

En effet, où trouver une confidente dans la situation de Clarice? il n'en est plus pour les âmes un peu élevées. Toutes les amies possibles auraient dit à Clarice: Épousez, épousez bien vite, n'importe par quel moyen, et vous serez aimée ensuite si vous pouvez.

Pendant que Clarice chante, le comte, qui se trouve dans un bosquet voisin, s'avise de faire l'écho; c'est une idée folle et hors de son système à laquelle il n'a pas la force de résister. Quand Clarice dit:

Quel dirmi o dio, non t' amo,

le comte répond *amo*. Voilà une nuance que Rossini n'avait pas dans l'air de *Tancrède;* qu'on juge de l'effet qu'une situation aussi bien faite pour l'opéra et les douces illusions de la musique aurait produit à Paris! C'est bien là ce qu'ont senti nos *directeurs* prudents.

Clarice a un instant de bonheur, mais l'aveu de la tendresse du comte n'a été que passager; elle le rencontre un moment après, il est aussi gai, aussi aimable, mais aussi froidement poli que jamais. Il médite sa grande épreuve; on le voit donner les dernières instructions à l'intendant qui doit le seconder. Il s'est aperçu de l'amour malheureux de Joconde pour Clarice, et il est bien aise de voir par lui-même comment ira en son absence le malheur de son ami. Le comte disparaît enfin pour revenir bientôt après déguisé en Turc. Le Turc a fait présenter par huissier à l'intendant une lettre de change en très-bonne forme, signée par le père du comte Asdrubal, et dont le montant, deux millions, absorbera la plus grande partie de la fortune du comte. L'intendant ne manque pas de reconnaître véritable et valable

1. Écho, nymphe aimable, comme moi malheureuse, tu es la seule qui daigne me consoler dans ma douleur.

la signature du père de son maître, et tout le monde croit celui-ci ruiné. Il paraît enfin sous son costume de Turc et vient commencer le plus beau *finale* bouffe que Rossini ait jamais écrit.

Sigillara est le mot barbare et à moitié italien avec lequel Galli, déguisé en Turc, répond à toutes les objections qu'on peut lui faire. Il veut mettre les scellés partout. Ce mot baroque, sans cesse répété par le Turc, et dans tous les tons, puisqu'il fait sa réponse à tout ce qu'on peut lui dire, fit une telle impression à Milan, sur ce peuple né pour le *beau*, qu'il fit changer le nom de la pièce. Si vous parlez de la *Pietra del paragone* en Lombardie, personne ne vous entend ; il faut dire *il Sigillara.*

C'est ce *finale* qu'on a supprimé à Paris.

La réplique du Turc au journaliste, qui veut s'opposer à ce que les huissiers mettent les scellés sur sa chambre et ses papiers, est célèbre en Italie par le rire inextinguible qu'elle fit naître dans le temps.

D. Marforio. — Mi far critica giornale
Che aver fama in ogni loco.
Il Turco. — Ti lasciar al men pèr poco
Il bon senso a respirar [1].

L'effet du final *Sigillara* fut délicieux pour le public ; cet opéra créa à *la Scala* une époque d'enthousiasme et de joie ; on accourait en foule à Milan de Parme, de Plaisance, de Bergame, de Brescia et de toutes les villes à vingt lieues à la ronde. Rossini fut le premier personnage du pays ; on s'empressait pour le voir. L'amour se chargea de le récompenser. A la vue de tant de gloire, la plus jolie peut-être des plus jolies femmes de la Lombardie, jusque-là fidèle à tous ses devoirs, et qu'on citait en exemple aux jeunes femmes, oublia ce qu'elle devait à sa gloire, à son palais, à son mari, et enleva publiquement Rossini à la M******. Rossini fit de sa jeune maîtresse la première musicienne peut-être de l'Italie ; c'est à côté d'elle, sur son piano, et à sa maison de campagne de B***, qu'il a composé la plupart des airs et des *cantilènes* qui, plus tard, ont fait le succès de ses trente chefs-d'œuvre.

Tout respirait alors le bonheur en Lombardie, Milan, capitale

1. Je fais un journal parfait, qu'on recherche en tous lieux ; vous voulez l'interrompre ? — Ainsi du moins, pour quelques instants, le bon sens pourra respirer.

brillante d'un nouveau royaume, où le *taux* de la sottise exigée par le roi était moins élevé que dans tous les États voisins, réunissait tous les genres d'activité, tous les moyens de faire fortune et d'avoir des plaisirs ; or, pour un pays comme pour un individu, ce n'est pas tant d'être riche qui fait le bonheur, c'est de le devenir. Les mœurs nouvelles de Milan avaient une vigueur inconnue depuis le moyen âge[1], et cependant nulle affectation, nulle pruderie, nul enthousiasme aveugle pour Napoléon ; on ne lui donnait de la flatterie basse qu'autant qu'il la payait bien et argent comptant.

Ce bonheur de la Lombardie, en 1813, était d'autant plus touchant qu'il allait finir. Je ne sais quel pressentiment faisait déjà prêter l'oreille aux coups du canon qu'on entendait dans le nord. Pendant le succès fou de la *Pietra del paragone*, nos armées fuyaient sur le *Borysthène* et le d.... *u*.... s'avançait à grands pas.

Quelle que soit l'indifférence habituelle et peut-être un peu jouée de Rossini, il ne peut s'empêcher quelquefois de parler avec l'accent de l'enthousiasme, si rare chez lui, de cette belle époque de sa jeunesse où il fut heureux en même temps que tout un peuple qui, après trois cents ans d'éteignoir, s'élançait au bonheur.

Le second acte de la *Pietra del paragone* s'ouvre par un *quartetto* unique dans les œuvres de Rossini ; il exprime parfaitement le ton et le charme d'une conversation aimable entre gens qui ont des sentiments vifs, mais qui cependant ne se livrent pas actuellement au bonheur d'en parler.

Vient ensuite un duel comique entre *don Marforio*, le journaliste, qui a eu l'insolence de parler d'amour à Clarice, et *Joconde*, le jeune poëte, qui l'adore sans en être aimé et qui prétend la venger.

Le journaliste poussé à bout, s'écrie :

Diró ben di voi nel mio giornale.
— Potentissimi dei ! sarebbe questa
Una ragion più forte
Per ammazzarti subito [2].

1. Bulletins de l'armée d'Espagne, les généraux Bertholetti, Suchi, Schiassetti, etc.; le comte Prina, ministre; le peintre Appiani, le poëte Monti, etc., etc.

2. Don Marforio. — Eh bien ! laissez-moi faire, je vous arrangerai de la gloire dans mon journal.
Joconde. — Dieux immortels ! voilà une nouvelle raison pour t'expédier sans délai.

Ce duel se complique par l'arrivée du comte, qui prétend aussi se faire rendre raison d'un article insolent que le journaliste a fait sur ses malheurs. Le grand *terzetto* qui résulte de cette situation peut soutenir la comparaison avec le célèbre duel des *Nemici generosi* de Cimarosa; la différence entre les deux *maestri* est toujours celle de la passion à l'esprit.

La plaisanterie forcée du journaliste poltron qui voudrait bien terminer l'affaire à l'amiable,

Con quel che resta ucciso
Io poi mi batteró,

est délicieuse en musique.

Le chant

Ecco i soliti saluti,

pendant que les deux amis, qui ont pris les épées apportées sur des plats d'argent par deux laquais en grande livrée, font les saluts d'usage dans les salles d'armes, est parfait. Les idées qu'il réveille ont juste le degré de sérieux nécessaire pour tromper un homme d'esprit rendu bête par la peur.

Ce *terzetto*, délicieux partout, eut un succès fou en Italie, où, presque dans chaque ville, il faisait plaisanterie *ad hominem* contre le journaliste officiel qui, malgré ses hautes protections, voit toujours fondre sur lui de temps à autre quelques-uns de ces orages de coups de bâton dont Scapin se moque. A Milan, où tout le monde se connaît, le succès fut plus fou qu'ailleurs; l'acteur qui jouait don Marforio s'était procuré un habit complet que toute la ville avait vu porter par le journaliste protégé de la police.

La *Pietra del paragone* finit par un grand air comme l'*Italiana in Algeri*. La Marcolini voulut paraître sous des habits d'homme, et Rossini fit arranger par le poëte que Clarice se déguiserait en capitaine de hussards, toujours pour arracher au comte l'aveu de son amour.

Personne à Milan, pas même le journaliste plaisanté, ne s'avisa de trouver absurde qu'une jeune dame romaine, de la première distinction, s'amusât à prendre l'uniforme de capitaine de hussards et eût l'idée de venir saluer le public le sabre à la main, à la tête de sa troupe. Si la Marcolini l'avait exigé, Rossini l'eût fait chanter à cheval. L'air est fort beau; mais ce n'est qu'un

grand air de bravoure; et au moment où l'intérêt devrait être le plus vif, la passion manque, l'imagination ne sait plus où se prendre pour être électrisée, et l'on finit pauvrement par applaudir des roulades comme dans un concert.

A Milan, Rossini vola l'idée de ses *crescendo*, depuis si célèbres, à un compositeur nommé Joseph Mosca, qui se mit dans une grande colère.

CHAPITRE V

LA CONSCRIPTION ET L'ENVIE.

Après tant de succès, Rossini alla revoir Pesaro et sa famille, à laquelle il est passionnément attaché. Il n'a écrit de sa vie qu'à une seule personne, c'est sa mère, et il adresse sans façon ses lettres :

All' ornatissima signora Rossini, madre del celebre maestro,

in Bologna.

Tel est le caractère de l'homme ; moitié au sérieux, moitié en se moquant, il avoue la gloire qui l'entoure et ne songe guère à la petite modestie d'académie; c'est ce qui me fait croire qu'à Paris il n'aurait pas de succès personnel. Heureux par son génie au milieu du peuple le plus sensible de l'univers, enivré d'hommages au sortir de l'enfance, il croit en sa propre gloire, et ne voit pas pourquoi un homme tel que Rossini ne serait pas naturellement et sans concession au même rang qu'un général de division ou qu'un ministre. Ils ont gagné un gros lot à la loterie de l'ambition ; lui, il a gagné un gros lot à la loterie de la nature. Cette phrase est de Rossini, je la lui ai entendu dire à Rome, en 1819, un soir qu'il faisait attendre la société du prince Chigi.

Vers le temps de son voyage à Pesaro, il eut un nouveau succès alors bien rare ; les terribles lois de la conscription s'abaissèrent devant son génie naissant. Le ministre de l'intérieur du royaume d'Italie osa proposer une exception en sa faveur au prince Eugène ; et le prince, malgré la peur affreuse que lui faisaient les lettres de Paris, céda à la voix publique. Rossini, dégagé du métier de soldat, alla à Bologne ; il y était attendu par des aventures du même genre que celles de Milan, l'enthousiasme du public et l'amour des plus belles.

Les rigoristes de Bologne, célèbres en Italie, et qui jouent en musique à peu près le même rôle que les membres de l'Académie française pour les trois unités, lui reprochèrent avec raison de faire quelquefois des fautes contre les règles de la composition. Il en convint. « Je n'aurais pas tant de fautes à me reprocher, dit-il « aux pauvres rigoristes, si je lisais deux fois mon manuscrit; « mais vous savez que j'ai à peine six semaines pour composer un « opéra; je m'amuse pendant le premier mois. Et quand voulez- « vous que je m'amuse, si ce n'est à mon âge et avec mes succès? « Voulez-vous que j'attende d'être vieux et envieux? Enfin arri- « vent les quinze derniers jours; j'écris tous les matins un *duetto* « ou un air, que l'on répète le soir. Comment voulez-vous que « je m'aperçoive d'une faute de grammaire dans les accompa- « gnements (*l'instrumentazione*)? »

On fit grand bruit dans les cercles de Bologne de ces fautes de grammaire. Des pédants prétendirent jadis que Voltaire ne savait pas l'orthographe. — Tant pis pour l'orthographe, dit Rivarol.

A Bologne, M. Gherardi répondait aux déclamations des pédants, qui reprochaient amèrement à Rossini des infractions nombreuses aux règles de la composition : « Qui a fait ces règles? sont-ce des gens supérieurs en génie à l'auteur de *Tancrède*? Une sottise, parce qu'elle est antique et que tous les maîtres d'école l'enseignent, cesse-t-elle d'être une sottise?

« Examinons ces prétendues règles : et d'abord qu'est-ce que des règles que l'on peut enfreindre sans que le public s'en aperçoive et sans que ses plaisirs en soient le moins du monde diminués? »

Je crois qu'à Paris M. Berton, de l'Institut, a renouvelé cette querelle [1]. Le fait est qu'on ne remarque nullement ces fautes en

1. J'ai des craintes sérieuses que quelques méchants ne mettent en doute mon respect profond pour tous les compositeurs français en général, tant anciens que modernes, et pour M. Berton en particulier. Je crois faire un acte de justice envers M. Berton et envers moi, en reproduisant ici les lettres curieuses auxquelles je fais allusion dans le texte. Ce que je crains avant tout, c'est de passer pour *mauvais Français;* on conviendra qu'il serait affreux pour moi qu'une simple brochure sur la musique me fît perdre à jamais ma réputation de patriotisme.

LETTRE DE M. BERTON.

Abeille du 4 août 1821.

« M. Rossini a une imagination brillante, de la verve, de l'originalité, une grande fécondité; mais il sait qu'il n'est pas toujours pur et correct; et, quoi qu'en disent

entendant les opéras de Rossini. C'est comme si l'on faisait un crime à Voltaire de ne pas employer les mêmes coupes de phrase et les mêmes *tours* que La Bruyère et Montesquieu. Le second de ces grands écrivains disait : « Un membre de l'Académie

certaines personnes, la pureté du style n'est pas à dédaigner, et les fautes de la syntaxe de la langue dans laquelle on écrit ne sont jamais excusables. M. Rossini sait tout cela, et c'est pourquoi je me permets de le dire ici. D'ailleurs, puisque les écrivains de nos journaux quotidiens se constituent juges en musique, ayant pris mes licences dans *Montano*, *le Délire*, *Aline*, etc., je crois avoir le droit de donner mon opinion *ex professo*. Je la donne avec franchise et la signe, ce que ne font pas toujours certaines personnes qui s'efforcent incognito de faire et défaire des réputations. Tout ceci n'a été suggéré que par l'amour de l'art, et dans l'intérêt même de M. Rossini. Ce compositeur est, sans contredit, le talent le plus brillant que l'Italie ait produit depuis Cimarosa; mais on peut mériter le titre de célèbre sans pourtant être à la hauteur de Mozart. »

Je me refuse le plaisir de transcrire de longs passages d'une brochure de M. Berton, intitulée : *De la musique mécanique et de la musique philosophique, par M. Berton, membre de l'Institut royal de France*, 1821, 24 pages. M. Rossini y est remis à sa place. Il paraît que cet Italien ne s'élève pas au-dessus de la *musique mécanique*. Dans une autre dissertation de sept pages, insérée dans *l'Abeille* (tome IV, page 267), M. Berton prouve que l'auteur d'*Otello* n'a fait que des *arabesques* en musique. En Italie, un M. Mayer, de Venise, vient d'établir la même vérité.

RÉPONSE DU *Miroir* (11 août 1821).

Ce n'est plus au rédacteur novice d'une feuille obscure que j'ai affaire; ce n'est plus des traits d'un compositeur de salon que j'ai à me défendre, un athlète vigoureux et renommé par plus d'une victoire descend dans la lice, et m'y porte le défi le plus formel. L'auteur de *Montano*, d'*Aline* et du *Délire* provoque en moi l'admirateur d'*Otello*, de *Tancrède* et du *Barbier*. Les antirossinistes comptent enfin dans leurs rangs un homme dont ils peuvent se prévaloir. Les préjugés du professorat sont avoués par un des maîtres de la scène, et la contre-révolution musicale a pour champion un membre de l'Institut.

M. Berton prélude au combat par des paroles dont la hauteur inusitée dans la polémique littéraire trahit le sentiment intime et profond de son incontestable supériorité. J'en fais la remarque, mais je suis loin de lui en faire un reproche. J'aime, au contraire, cette expression franche et naïve d'une noble confiance : une attitude fière convient à un brave, et la forfanterie du langage n'est pas déplacée dans le duel. M. Berton ne se contente pas d'admirer les anciens, il s'efforce encore de les imiter; il sait que dans ces luttes héroïques, dont Homère et Virgile nous ont laissé de si brillantes descriptions, les combattants ne manquaient jamais, avant d'en venir aux mains, d'échanger une foule d'expressions de menace et de dédain. Il est vrai que le plus présomptueux n'était pas toujours le plus vaillant : témoin *Pâris*, qui provoquait tous les jours les plus illustres guerriers du camp des Grecs, et s'enfuyait, comme un cerf timide, au moment du combat; mais cela n'ôte rien à ce que l'usage dont je parle avait de respectable, et l'exemple n'en est pas moins bon à suivre pour un adorateur de la savante antiquité. Quant à moi, qui ne professe pas, comme M. Berton, pour les hommes et pour les choses d'autrefois un culte absolument exclusif, il est tout simple que je n'emprunte pas pour me défendre le ton sur lequel il a cru devoir m'attaquer. J'opposerai à sa jactance renouvelée des Grecs ma modestie et ma politesse toutes modernes. Il ne me sera pas difficile d'être moins impérieux et moins tranchant, soit

« française écrit comme on écrit, un homme d'esprit écrit comme « *il* écrit. »

Il fallait un prétexte à l'envie d'une cinquantaine de compositeurs *connus*, qui venaient de se voir anéantis en quelques

que j'exprime mon sentiment sur la partition d'*Otello*, soit que je dise mon opinion sur Racine, que ce savant musicien place fort au-dessus de l'auteur de *Brutus* et de *Mahomet*.

M. Berton me reproche de ne pas signer mes articles : cet illustre professeur s'exagère beaucoup, à ce qu'il paraît, l'importance de notre débat; il se croit encore au temps des disputes des partitions de Gluck et de Piccini : une querelle musicale est presque à ses yeux une affaire d'honneur; il oublie d'ailleurs que je ne l'ai nommé dans aucun de mes articles, et que l'agression est toute de son côté. S'il était question de toute autre chose que d'un cartel littéraire, je me ferais connaître avec empressement; mais j'aurai grand soin de m'en abstenir tant que nous ne batailleront que sur la prééminence de Racine ou de Voltaire, de Mozart ou de Rossini. Une signature aussi respectable que celle de M. Berton pourrait encore recommander un article qui n'aurait par lui-même aucune espèce de valeur : un nom aussi obscur que le mien ferait peut-être perdre à mes opinions le crédit qu'elles se sont acquis auprès du public. J'en conclus que mon honorable adversaire n'a pas tort quand il signe, et qu'à mon tour j'ai raison quand je ne signe pas.

C'est un épouvantable blasphème aux yeux de M. Berton que de trouver Rossini plus *dramatique* que Mozart : ce blasphème, si c'en est un, je l'ai réellement proféré. Le crime est donc clairement défini : reste à savoir si l'accusation est fondée, et si le public, seul jury que je reconnaisse, attache du blâme aux paroles pour lesquelles je suis dénoncé. Je pourrais, à la rigueur, me dispenser de dire en quoi l'auteur d'*Otello* est plus dramatique, puisque M. Berton s'abstient de montrer en quoi il l'est moins; mais le savant académicien auquel je réponds m'a déclaré qu'ayant pris ses licences dans *Montano*, dans *le Délire*, et même dans *les Rigueurs du cloître*, il se croyait le droit d'être cru sur parole quand il assignait le rang d'un compositeur. Voltaire écrivant son commentaire sur Corneille, La Harpe et M. Lemercier analysant dans la chaire de l'Athénée les ouvrages de nos plus grands écrivains, avaient assez habituellement la complaisance de prouver ce qu'ils affirmaient. On peut dire cependant qu'ils avaient pris aussi leurs licences, le premier dans vingt chefs-d'œuvre, le second dans *Warwick* et *Philoctète*, le dernier dans *Pinto*, *Plaute* et *Agamemnon*. Mais il paraît que les professeurs du Conservatoire ont des licences qui leur sont particulières, et auxquelles les gens de lettres ne participent pas. J'avais cru jusqu'à ce jour qu'ils se bornaient à réclamer pour leurs doctes partitions l'important privilége de tout dire sans rien prouver.

Rossini ne se contente pas de dire, il prouve ce qu'il dit : son éloge est dans ce peu de mots. Voilà en quoi et pourquoi il est dramatique. Il dessine ses caractères, il conduit son action comme si le poëte n'était pas à ses côtés. La vivacité spirituelle de Figaro, la maligne défiance du tuteur de Rosine, ce mélange de fureur et de tendresse qui caractérise l'amour d'Othello, voilà des beautés vraiment dramatiques qui, en perdant l'appui des paroles, conserveraient encore la plus grande partie de leur charme ou de leur grandeur. Qu'il y ait ailleurs plus d'harmonie musicale, un style plus sévère et plus correct, une obéissance plus scrupuleuse aux règles de la composition, toutes ces qualités sont, pour l'effet dramatique, d'utiles auxiliaires, mais elles ne le constituent pas essentiellement. Soyez de bonne foi; oubliez vos préventions d'école, et faites taire le préjugé des noms; prêtez à Mozart l'attention de l'esprit autant que celle de l'oreille; et dites si le Figaro des *Noces* est aussi original, aussi piquant, aussi scénique que le Figaro de *Rossini*. Que m'importe à moi, specta-

mois par les œuvres d'un étourdi de vingt ans. Ces sortes de reproches, soutenus par une *classe*, font toujours un certain effet, et ils seront reproduits tant qu'on applaudira Rossini. La discussion des *fautes d'orthographe* occuperait quarante pages

teur d'une représentation théâtrale, que l'intendant du comte Almaviva chante des airs délicieux, qui n'ont avec son caractère ou sa situation que des rapports éloignés ou imparfaits? Quand je veux entendre des sons, je vais au concert; quand je vais au spectacle, je cherche le rire ou l'émotion. Que l'auteur du drame qu'on représente devant moi s'appelle poëte, chorégraphe ou compositeur; qu'il procède par des paroles, par des notes ou par des pas, peu importe; il a atteint le but de son art, il a rempli sa promesse et mon attente, quand, par une fidèle peinture des mœurs, par l'enchaînement des scènes, par la vérité des situations et des caractères, il est arrivé à ce degré d'imitation où j'oublie que le spectacle qui m'est offert n'est qu'une récréation ingénieuse et un mensonge convenu. C'est ce qu'a fait Rossini plus qu'aucun autre compositeur, et autant que le lui ont permis les étroites limites de l'art dans lequel il a obtenu des succès si nombreux et si brillants. Le poëme est pour Mozart une traduction indispensable; il n'est pour Rossini qu'un second accompagnement: le Figaro du *Barbier* est un personnage tout à fait comique; le Figaro de Mozart n'est qu'un excellent musicien.

Quoi qu'en ait dit mon illustre antagoniste, je ne crois pas que Rossini, qu'il appelle M. Rossini, répudie les éloges que j'ai donnés à ses admirables compositions. S'il en était ainsi, l'auteur d'*Otello* serait un homme tout à fait prodigieux. Il joindrait la palme du caractère à celle du talent. Ce double miracle est peu vraisemblable. Les musiciens modestes sont presque aussi rares que les musiciens dramatiques.

SECONDE RÉPONSE (nº 173) A L'OCCASION D'*Otello*.

Otello continue d'attirer la foule: le mérite de cet opéra n'est plus contesté aujourd'hui que par quelques professeurs de piano, musiciens anatomistes pour qui le mérite de l'originalité, de l'esprit et de la verve dramatique disparaît devant l'irrégularité d'un *finale* ou les imperfections d'un quintette. Le public, qui a trop de raison pour chercher au spectacle autre chose que du plaisir, se garde bien de chicaner un compositeur qui lui plaît, sur ses prétendues infractions aux axiomes du Conservatoire et aux théories du professorat. Il n'attend pas pour s'émouvoir qu'il y soit autorisé par les puristes de la rue Bergère, et ses bravos sont indépendants de la justesse du contre-point.

La querelle qui s'est élevée entre les appréciateurs du talent de Rossini et les partisans de l'ancien régime musical, vient peut-être uniquement de ce que de part et d'autre les mots ont été mal définis. On a dit que l'auteur d'*Otello* et du *Barbier* était plus essentiellement dramatique que la plupart de ses concurrents et de ses prédécesseurs. Cette assertion, mal comprise, a mis les professeurs sens dessus dessous. Le Dictionnaire de l'Académie suffisait pour nous mettre d'accord. On y aurait vu que le mérite dramatique est indépendant de la perfection du style et de l'obéissance servile aux règles de la composition. Non que sous ce double rapport même, Rossini soit, à beaucoup près, aussi défectueux que le prétendent ses détracteurs; mais, en accordant qu'il mérite à cet égard tous les reproches dont il est l'objet, il reste démontré, au moins par le fait, que les partitions de ce célèbre compositeur sont plus parlantes, plus expressives, plus populaires que celles des maîtres les plus renommés. Voilà ce que j'entends par le mot *dramatique*, et il est impossible de l'entendre autrement. La musique est un art dont les moyens sont étroits et limités. Otez-lui le secours des paroles qu'elle est chargée de traduire, et qui la traduisent à leur tour, et

et ennuierait mortellement; je la supprime. Le seul exposé technique des objections des pédants remplirait dix feuillets. Le lecteur peut aller à Feydeau un jour où l'on donne *Montano et Stéphanie*, et le lendemain venir au *Tancrède*. M. Berton apparemment n'est pas tombé dans ces fautes de composition qu'il reproche avec tant de hauteur à *M*. Rossini : eh bien! je prie le

vous en ferez une sorte d'idiome hiéroglyphique intelligible pour quelques adeptes, indéchiffrable pour le vulgaire des auditeurs. Celui qui, par la combinaison des signes sonores dont se compose l'alphabet musical, produira l'expression la plus rapprochée du langage ordinaire, sera le plus dramatique et le plus vrai. C'est là précisément ce qu'a fait Rossini. Il est de tous les compositeurs celui qui peut le plus se passer de poëte : il a, autant que possible, affranchi son art d'une nécessité qui lui ôte la moitié de sa gloire. C'est un étranger plein de grâces, qui, à force d'esprit, parvient à se faire entendre sans interprète : c'est un auteur naturel et facile qui triomphe des obscurités de la langue dans laquelle il écrit, et qui, pour être compris des gens du monde, n'a pas toujours besoin des éclaircissements d'un commentateur.

Que Mozart soit plus riche et plus harmonieux, Pergolèse plus fini et plus correct, Sacchini plus suave et plus pur, tout cela peut être vrai sans que le public et moi nous ayons tort de trouver que Rossini se met mieux en rapport avec notre intelligence, et possède plus intimement le secret de nos goûts et de nos impressions. Il y a dans la musique de Rossini je ne sais quoi de vivant et d'actuel qui manque aux magnificences de Mozart; ses couleurs n'ont peut-être pas autant d'éclat, mais il saisit mieux la ressemblance, et c'est la ressemblance qu'au théâtre on cherche avant tout. Les musiciens dramatiques ne sont que des peintres de portraits.

Si ces réflexions paraissent justes, elles pourront servir de préface au traité de paix que je suis très-disposé à conclure avec mes savants antagonistes. Mozart sera pour eux le premier des musiciens qui font de la musique. Rossini sera à nos yeux le premier des musiciens qui font des opéras. Au moyen de cette distinction, nous serons tous d'accord.

Il ne me restera plus qu'à faire entendre raison aux détracteurs de la musique italienne, autre espèce de maniaques et d'exclusifs qui mettent la nationalité au nombre des éléments qui constituent le mérite d'une romance ou d'un quatuor. Ces honnêtes gens ne veulent pas qu'on soit cosmopolite en fait de plaisir; ils oublient que la musique n'est ni française, ni ultramontaine, ni allemande, ni espagnole; elle est bonne ou mauvaise, et voilà tout. Son certificat d'origine n'ajoute rien à son mérite ou à ses défauts. Il n'y a, au fait, que deux espèces de musique : la musique qui plaît, et la musique qui ne plaît pas.

Les partitions de Rossini n'ont pas besoin, pour être rangées dans la première de ces catégories, des talents auxquels l'administration de la rue de Louvois a remis le soin de leur exécution; mais ces talents méritent aussi beaucoup d'éloges, et il est juste de dire que l'opéra italien n'a peut-être jamais été joué avec un ensemble aussi parfait. Madame Pasta, depuis ses débuts, a fait de véritables progrès. Garcia se montre dans *Otello* chanteur habile et grand tragédien; il saisit à merveille toutes les nuances dont se compose le caractère violent et passionné de l'amant de Desdemona.

Les gens qui aiment les bonnes raisons et les arguments forts en musique me sauront un gré infini d'avoir reproduit la lettre de M. Berton, de l'Institut, et surtout de leur avoir indiqué l'*Abeille*, journal où ce grand compositeur a déposé, à diverses

lecteur de répondre la main sur la conscience; quelle est la différence des deux ouvrages ?

Il y a dans chaque ville d'Italie vingt croque-notes, qui pour un sequin, se seraient chargés de corriger toutes les fautes de langue d'un opéra de Rossini. J'ai ouï faire une autre objection : les pauvres d'esprit, en lisant ses partitions, se scandalisent de *ce qu'il ne tire pas un meilleur parti de ses idées*. C'est l'avare qui traite de fou l'homme riche et heureux qui jette un louis à une petite paysanne en échange d'un bouquet de roses. Il n'est pas donné à tout le monde de comprendre les plaisirs de l'étourderie.

A Bologne, le pauvre Rossini eut un embarras plus sérieux que celui des pédants : sa maîtresse de Milan, abandonnant son palais, son mari, ses enfants, sa réputation, arriva un beau matin dans sa petite chambre d'auberge plus que modeste. Le premier moment fut de la belle tendresse; mais bientôt parut aussi la femme la plus célèbre et la plus jolie de Bologne (la princesse... C.). Rossini se moqua de toutes deux, leur chanta un air bouffe, et les planta là ; il n'est pas fort pour l'amour-passion.

reprises, ses jugements sur M. Rossini, et les avis qu'il veut bien donner à cet Italien.

Quoi qu'il en soit de la force de la dialectique de M. Berton, il vient de mettre en lumière une réponse plus accablante encore pour l'auteur d'*Otello* et du *Barbier*. C'est la partition de *Virginie*, grand opéra fort correct, et qui, dans ce moment (juillet 1823), a un succès fou à l'Académie royale de Musique, et va faire le tour de l'Europe. Mais où trouver en Italie un acteur pour chanter le rôle d'Appius comme M. Dérivis ? Voilà une difficulté.

CHAPITRE VI

L'IMPRESARIO ET SON THÉATRE.

De Bologne, qui est le quartier général de la musique en Italie, Rossini fut engagé pour toutes les villes où se trouve un théâtre. On faisait partout aux *impresarj* la condition de faire écrire un opéra par Rossini. On lui donnait en général mille francs par opéra, et il en faisait quatre ou cinq tous les ans.

Voici le mécanisme des théâtres d'Italie : un entrepreneur (et c'est très-souvent le patricien le plus riche d'une petite ville; ce rôle donne de la considération et des plaisirs, mais ordinairement il est ruineux), un riche patricien, dis-je, prend l'entreprise du théâtre de la ville où il brille; il forme une troupe, toujours composée de la *prima donna*, le *tenore* [1], le *basso cantante*, le *basso buffo*, une seconde femme et un troisième bouffe. L'*impresario* engage un maestro (compositeur), qui lui fait un opéra nouveau, en ayant soin de calculer ses airs pour la voix des sujets qui doivent les chanter. L'impresario achète le poëme (libretto); c'est une dépense de 60 ou 80 francs. L'auteur est quelque malheureux abbé, parasite dans quelque maison riche du pays. Le rôle si comique du parasite, si bien peint par Térence, est encore dans toute sa gloire en Lombardie, où la plus petite ville a cinq ou six maisons de cent mille livres de rente. L'impresario, qui est le chef d'une de ces maisons, remet le soin de toutes les affaires financières de son théâtre à un régisseur, qui est d'ordinaire l'avocat archifripon qui lui sert d'intendant; et lui, l'impresario, devient amoureux de la prima donna : le grand objet de curiosité dans la petite ville est de savoir s'il lui donnera le bras en public.

1. On entend par *tenore* la voix forte de poitrine dans les tons élevés. Davide brille dans la voix de tête, le *falsetto*. On écrit en général l'opéra buffa et l'opéra *di mezzo carattere* pour des ténors à voix ordinaires, et qui, d'après les opéras où ils chantent, sont appelés *tenori di mezzo carattere*. Les vrais ténors brillaient dans l'opéra seria.

La troupe, ainsi organisée, donne enfin sa première représentation, après un mois d'intrigues burlesques et qui font la nouvelle du pays. Cette *prima recita* fait le plus grand événement public pour la petite ville, et tel que je n'en trouve point à lui comparer à Paris. Huit à dix mille personnes discutent pendant trois semaines les beautés et les défauts de l'opéra avec toute la force d'attention qu'ils ont reçue du ciel, et surtout avec toute la force de leurs poumons. Cette première représentation, quand elle n'est pas interrompue par une esclandre, est ordinairement suivie de vingt ou trente autres, après quoi la troupe se disperse. Cela s'appelle en général une saison (une stagione). La meilleure saison est celle du carnaval. Les chanteurs qui ne sont pas engagés (scriturati) se tiennent communément à Bologne ou à Milan; là ils ont des agents de théâtre qui s'occupent de les placer et de les voler.

Après cette petite description des mœurs théâtrales, le lecteur se fera tout de suite une idée de la vie singulière et sans analogue en France que Rossini mena de 1810 à 1816. Il parcourut successivement toutes les villes d'Italie, passant deux ou trois mois dans chacune. A son arrivée, il était reçu, fêté, porté aux nues par les *dilettanti* du pays; les quinze ou vingt premiers jours se passaient à recevoir des dîners et à hausser les épaules de la bêtise du libretto. Rossini, outre qu'il a dans l'esprit un feu étonnant, a été élevé par sa première maîtresse (la comtesse P*** de Pesaro), dans la lecture de l'Arioste, des comédies de Machiavel, des *Fiabe* de Gozzi, des poëmes de Buratti, et sent fort bien les sottises d'un libretto. *Tu mi hai dato versi, ma non situazioni*, lui ai-je entendu dire plusieurs fois au poëte crotté qui se confond en excuses et deux heures après lui apporte un sonnet, *umiliato alla gloria del più gran maestro d'Italia e del mondo.*

Après quinze ou vingt jours de cette vie dissipée, Rossini commence à refuser les dîners et les soirées musicales, et il prétend s'occuper sérieusement à étudier les voix de ses acteurs; il les fait chanter au piano, et on le voit obligé de mutiler les plus belles idées du monde, parce que le ténor ne peut pas atteindre à la note dont sa pensée avait besoin, ou parce que la prima donna chante toujours faux dans le passage de tel ton à tel autre. Quelquefois, dans toute la troupe, il n'y a que le *basso* qui puisse chanter.

Enfin, vingt jours avant la première représentation, Rossini, connaissant bien les voix de ses chanteurs, se met à écrire. Il se lève tard, compose au milieu de la conversation de ses nouveaux amis, qui, quoi qu'il fasse, ne le quittent pas un instant de la journée. Il va dîner avec eux à l'*Osteria*, et souvent souper; il rentre fort tard, et ses amis le reconduisent jusqu'à sa porte en chantant à tue-tête de la musique qu'il improvise, quelquefois un *miserere*, au grand scandale des dévots du quartier. Il rentre enfin, et c'est à cette époque de la journée, vers les trois heures du matin, que lui sont venues ses idées les plus brillantes. Il les écrit à la hâte et sans piano, sur de petits bouts de papier, et le lendemain il les arrange, les *instrumente*, pour parler son langage, en causant avec ses amis. Figurez-vous un esprit vif, ardent, que toutes choses frappent, qui tire parti de tout, qui ne s'embarrasse de rien. Ainsi, dernièrement, composant son *Moïse*, quelqu'un lui dit : Vous faites chanter des Hébreux, les ferez-vous naziller comme à la synagogue ? Cette idée le frappe, et sur-le-champ il compose un chœur magnifique qui commence en effet par certaines combinaisons de sons qui rappellent un peu la synagogue juive. Une seule chose à ma connaissance peut paralyser ce génie brillant, toujours créateur, toujours en action, c'est la présence d'un pédant qui vient lui parler gloire et théorie et l'accabler de compliments savants. Alors il prend de l'humeur et se permet des plaisanteries souvent plus remarquables par leur énergie grotesque que par la mesure parfaite et l'atticisme. En Italie, comme il n'y a point eu de cour dédaigneuse s'amusant à épurer la langue, et que personne ne s'avise de songer à son rang avant que de rire, le nombre des choses réputées grossières ou ignobles est infiniment restreint; de là, la couleur particulière de la poésie de Monti; cela est noble, cela est sublime, et cependant cela ne rappelle nullement les scrupules et les timidités sottes d'un hôtel de Rambouillet. C'est le contraire de M. l'abbé Delille; le mot *noble* n'a pas le même sens en Italie et en France.

Rossini dit un jour à un pédant, *monsignore* de son métier, qui l'avait relancé jusque dans sa petite chambre d'auberge et qui l'empêchait de se lever : « *Ella mi vanta per mia gloria*, etc. » « Vous voulez bien me parler de ma gloire : savez-vous, monseigneur, quel est mon véritable titre à l'immortalité? c'est d'être le plus bel homme de mon siècle. Canova m'a dit

qu'il compte me prendre un jour pour modèle pour une statue d'Achille. » A ces mots, il saute de son lit et paraît aux yeux du monsignore (prélat romain) en costume d'Achille, ce qui est un grand manque de respect en ce pays-là.

« Voyez-vous cette jambe, voyez-vous ce bras? continue-t-il : quand on est fait de cette façon, je pense qu'on est sûr de l'immortalité... » Je supprime la suite du discours; une fois lancé dans la mauvaise plaisanterie, il s'exalte par le son de ses paroles et par le rire fou que lui donnent ses propres idées; il improvise des sottises à l'infini, il devient outrageant, et rien ne peut l'arrêter. Le monsignore pédant en fut bientôt réduit à prendre la fuite.

Composer ce n'est rien, à ce que dit Rossini; l'ennuyeux, c'est de faire répéter. C'est dans ce triste moment que le pauvre maestro endure le supplice d'entendre défigurer, dans tous les tons de la voix humaine, ses plus belles idées, ses cantilènes les plus brillantes ou les plus suaves. Il y a de quoi se siffler soi-même, dit Rossini. Il sort triste des répétitions, il est dégoûté de ce qu'il admirait la veille.

Mais ces séances, si pénibles pour le jeune compositeur, sont à mes yeux le triomphe de la sensibilité italienne; c'est là que rassemblés autour d'un mauvais piano éclopé, dans le taudis qu'on appelle le *ridotto* du théâtre de quelque petite ville, telle que Reggio ou Velletri, j'ai vu huit ou dix pauvres diables d'acteurs répéter au bruit de la cuisine et du tournebroche du voisin; je les ai vus éprouver et rendre admirablement les impressions les plus fugitives et les plus entraînantes que puisse donner la musique; c'est là que l'homme du nord, étonné, voit des ignorants, incapables de jouer une walse sur le piano, ou de dire quelle est la différence d'un ton à un autre, chanter et accompagner *par instinct*, et avec un *brio* admirable, la musique la plus singulière et la plus originale, que le maestro recompose et arrange sous leurs yeux à mesure qu'ils la chantent. Ils font cent fautes; mais en musique, toutes les fautes qui sont faites par excès de verve sont bientôt pardonnées, comme en amour toutes les fautes qui viennent de trop aimer. Au reste, ces séances qui m'ont charmé, moi, ignorant, auraient sans doute scandalisé M. Berton de l'Institut.

L'homme de bonne foi, étranger à l'Italie, reconnaît sur-le-champ que rien n'est absurde comme de vouloir faire des com-

positeurs et des chanteurs loin du Vésuve[1]. Dans ces pays du *beau*, l'enfant à la mamelle entend chanter, et ce n'est pas précisément des airs comme *Malbrouk* ou *C'est l'amour, l'amour*. Sous un climat brûlant, sous une tyrannie sans pitié, où parler est si dangereux, le désespoir ou le bonheur s'expriment plus naturellement par un chant plaintif que par une lettre. On ne parle que de musique; on n'ose avoir une opinion et la discuter avec feu et franchise que sur la musique; on ne lit et l'on n'écrit qu'une seule chose, ce sont des sonnets satiriques en dialecte du pays[2] contre le gouverneur de la ville; et le gouverneur, à la première occasion, fait coffrer comme carbonari tous les poëtes de l'endroit. Ceci est à la lettre, sans exagération aucune, et j'écrirais vingt noms si la prudence le permettait. Réciter le sonnet burlesque contre le gouverneur ou le souverain, est beaucoup moins dangereux que discuter un principe politique ou un trait d'histoire. L'abbé ou le Cav. di M., qui fait le rôle d'espion, étant de la plus drôle d'ignorance, s'il répète au chef de la police, d'ordinaire homme d'esprit et renégat libéral, quelque raisonnement qui se tienne debout et qui ait l'apparence du sens commun, à l'instant la preuve de la police est faite, et il est clair que l'espion ne calomnie pas. Le préfet de police vous fait appeler et vous dit gravement : Vous déclarez la guerre au gouvernement de mon maître, vous vous permettez de parler, *pescano in quel che dite*[3].

Réciter le sonnet satirique à la mode est au contraire un péché dont tout le monde se rend coupable, et dont tout le monde peut être accusé calomnieusement; cela ne passe pas la portée connue de l'espion.

Nous avons laissé Rossini faisant répéter son opéra à un mauvais piano, dans le ridotto de quelque petit théâtre d'une ville du troisième ordre, comme Pavie ou Imola. Si cette petite salle obscure est le sanctuaire du génie musical et de l'enthousiasme des arts sans forfanterie et sans nulle idée au monde de comédie; en revanche aussi, toutes les prétentions et les disputes les plus grotesques de l'amour-propre le plus incroyable et le plus

1. *Tu regere imperio populos, Romane, memento.* VIRGILE.

2. Sonnet de... à Reggio. Vision de Prina, Milan, 1816. Poëmes de Buratti, à Venise.

3. Mes administrés *pêchent* des idées dans ce que vous dites. Ce reproche est historique, 1819.

naïf s'étalent à l'envi autour de ce méchant piano. Quelquefois il y périt; on le brise à coups de poing, et l'on finit par s'en jeter les morceaux à la tête. Je conseille à tout voyageur en Italie, sensible aux arts, de se donner ce spectacle. Cet intérieur de la troupe fait la conversation de toute la ville, qui attend son plaisir où son ennui, pendant le mois le plus brillant de l'année, de la réussite ou de la chute de l'opéra nouveau. Une petite ville, dans cet état d'ivresse, oublie l'existence du reste du monde; c'est durant ces incertitudes que l'*impresario* joue un rôle admirable pour son amour-propre, et qu'il est à la lettre le premier homme du pays. J'ai vu des banquiers avares ne pas regretter d'avoir acheté ce rôle flatteur par la perte de quinze cents louis. Le poëte Sografi a fait un acte charmant sur les aventures et les prétentions d'une troupe d'opéra. Il y a le rôle d'un ténor allemand qui n'entend pas un mot d'italien, qui est à mourir de rire. Cela est digne de Regnard ou de Shakspeare. La vérité est si *outrée*, c'est une si drôle de chose que des chanteurs italiens disputant sur les intérêts de leur gloire, enivrés qu'ils sont par les accents divins d'une musique passionnée, que l'embarras du poëte a été de diminuer, d'affaiblir des trois quarts et de ramener aux limites du vraisemblable, la vérité et la nature, bien loin de les charger. La vérité la plus vraie eût paru comme une caricature dépourvue de toute vraisemblance.

Marchesi (fameux soprano de Milan) ne voulait plus chanter, dans les dernières années de sa carrière théâtrale, à moins qu'au commencement de l'opéra sa première entrée n'eût lieu à cheval, ou du haut d'une colline. Dans tous les cas, le bouquet de plumes blanches qui se balançait sur son casque, devait avoir au moins six pieds de haut.

Crivelli, encore aujourd'hui, refuse de chanter son premier air, s'il n'y trouve pas la parole *felice ognora*, sur laquelle il lui est commode de faire des roulades.

Mais revenons à la ville d'Italie que nous avons laissée dans l'anxiété, et l'on peut dire dans l'agitation qui précède le jour de la première représentation de son opéra.

Cette soirée décisive arrive enfin. Le *maestro* se place au piano; la salle est aussi pleine qu'elle puisse l'être. On est accouru de vingt milles à la ronde. Les curieux campent dans leurs calèches au milieu des rues; toutes les auberges sont combles dès la veille; et l'on y est d'une insolence rare. Toutes les occupations ont

cessé. Au moment de la représentation, la ville a l'air d'un désert. Toutes les passions, toutes les incertitudes, toute la vie d'une population entière est concentrée dans la salle.

L'ouverture commence : on entendrait voler une mouche. Elle finit, et là éclate un vacarme épouvantable. Elle est portée aux nues, ou sifflée ou plutôt hurlée sans miséricorde. Ce n'est plus, comme à Paris, des vanités inquiètes, interrogeant de l'œil la vanité du voisin[1]; ce sont des énergumènes cherchant, à force de hurlements, de trépignements, de coups de cannes contre le dossier des banquettes, à faire triompher leur manière de sentir, et surtout vôulant prouver qu'elle est la *seule bonne ;* car il n'y a rien au monde d'intolérant comme l'homme sensible. Dès que vous voyez dans les arts un homme modéré et raisonnable, parlez-lui bien vite d'économie politique ou d'histoire, il sera magistrat distingué, bon médecin, bon mari, excellent académicien, tout ce que vous voudrez enfin, excepté un homme fait pour sentir la musique ou la peinture.

A chaque air de l'opéra nouveau, après un silence parfait, recommence le vacarme épouvantable : le mugissement d'une mer en courroux ne vous en donnerait qu'une idée peu exacte.

On entend juger distinctement le chanteur et le compositeur. On crie : *bravo Davide*, *brava Pisaroni;* ou bien toute la salle retentit des cris : *bravo maestro!* Rossini se lève de sa place au piano, sa belle figure prend l'expression de la gravité, chose rare chez lui ; il fait trois saluts, est couvert d'applaudissements, assourdi de cris singuliers ; on lui crie des phrases entières de louanges : ensuite l'on passe à un autre morceau.

Rossini paraît au piano durant les trois premières représentations de son opéra nouveau ; après quoi, il reçoit ses soixante-dix sequins (huit cents francs), prend part à un grand dîner d'adieu qui lui est donné par ses nouveaux amis, c'est-à-dire par toute la ville, et part en voiturin, avec un porte-manteau beaucoup plus rempli de papiers de musique que d'effets, pour aller recommencer le même rôle, à quarante milles de là, dans une ville voisine. Ordinairement, il écrit à sa mère le soir de la première représentation, et lui envoie, pour elle et pour son vieux père, les deux tiers de la petite somme qu'il a reçue. Il part avec huit ou dix sequins, mais le plus gai des hommes, et, chemin faisant, ne

1. Toutes les premières représentations sont froides à Louvois.

manque pas de mystifier quelque sot si le hasard lui fait la grâce de lui en envoyer. Une fois, comme il se rendait en voiturin d'Ancône à Reggio, il se donna pour un maître de musique ennemi mortel de Rossini, et passa tout le temps du voyage à faire chanter de la musique exécrable, qu'il composait à l'instant, sur les paroles connues de ses airs les plus célèbres, musique qu'il faisait bafouer comme étant celle des prétendus chefs-d'œuvre de cet animal nommé Rossini, que les gens de mauvais goût avaient la sottise de porter aux nues. Il n'y a nulle fatuité à lui de mettre ainsi le discours sur la musique; en Italie c'est la conversation la plus à la mode; et après un mot sur Napoléon, c'est toujours le propos auquel on revient.

CHAPITRE VII

GUERRE DE L'HARMONIE CONTRE LA MÉLODIE.

Je demande la permission de placer ici une digression qui abrégera beaucoup les discussions auxquelles nous allons être conduits par la vie orageuse que Rossini va mener, et par les succès disputés qui formèrent son lot aussitôt que les pédants l'eurent honoré de leur haine, et que tous les compositeurs quelconques, grands et petits, se furent ligués contre lui.

L'envie une fois réveillée à Bologne contre Rossini, ne lui permit plus d'obtenir les succès faciles de sa première jeunesse.

Rossini se moque des pédants; mais s'il eut toujours assez de mépris pour les individus, l'espèce tout entière ne laissa pas que d'avoir beaucoup d'influence sur ses ouvrages, et une influence fatale.

Pour éclaircir l'idée, assez obscure, que les littérateurs de toutes les nations se sont faite du mot *goût*, on est souvent revenu à la signification simple de ce mot. Les plaisirs du goût, dans le sens propre, sont ceux que sent un enfant auquel sa mère vient de donner une belle pêche.

Je m'empare, au profit de l'art musical, de ce joli enfant, si joyeux en ouvrant sa belle pêche: le goût des sucreries et des saveurs douces disparaîtra bientôt chez lui; je le vois, à peine arrivé à seize ans, s'abreuver de bière avec délices, et cependant cette liqueur est d'un goût assez âpre, et qui offense d'abord, mais elle a beaucoup de piquant. Les sucreries sembleraient fades à ce jeune écolier que je vois demander de la bière avec tant d'empressement, en quittant une partie de barres.

Quelques années plus tard, ce n'est plus seulement la bière qui lui plaît; l'éloignement qu'il éprouve pour ce qu'il appelle les saveurs insipides, lui fait demander un mets allemand, le *saur-craut;* ce mot baroque veut dire *choux aigre*. Il y a loin

de là à la pêche, dont le parfum délicieux faisait son bonheur à trois ans. Pour terminer ma comparaison par des noms plus nobles, je rappellerai que le grand Frédéric, l'ami de Voltaire, parvenu à un âge avancé, avait un tel goût pour la cuisine fortement assaisonnée et les épices, que l'honneur de dîner à la table du roi était devenu une corvée pour les jeunes officiers français que la mode faisait courir aux revues de Potsdam.

A mesure que l'homme vieillit, il perd le goût des fruits et des sucreries, qui charmaient son enfance, et contracte celui des choses piquantes et fortes. Boire de l'eau-de-vie serait un supplice pour un marmot de six ans, s'il n'était pas tout fier de faire usage du verre de papa.

Cette soif toujours croissante pour les aliments d'un goût piquant, cet éloignement pour ceux qui n'ont qu'une saveur douce et suave, voilà l'image, peut-être un peu trop vulgaire, mais d'ailleurs fort exacte, des révolutions de la musique de l'an 1730 à l'année 1823. Je compare la mélodie simple et charmante pour l'oreille, aux fruits parfumés et doux qui font tant de plaisir dans l'enfance. L'harmonie, au contraire, représente les mets piquants, âpres, fortement assaisonnés, dont le goût blasé éprouve le besoin en avançant dans la vie. C'est vers l'an 1730 que les *Leo* [1], les Vinci [2], les Pergolèse [3], inventèrent, à Naples, les chants les plus doux, les mélodies les plus suaves, les cantilènes les plus voluptueuses dont il ait été donné à l'oreille humaine d'avoir la jouissance.

Je supprime les détails historiques, qui, en arrêtant l'attention, diminueraient la clarté du point de vue général que je veux faire remarquer au lecteur.

De 1730 à 1823, le peuple musical, semblable à un jeune enfant qui devient un brillant jeune homme, et ensuite un vieil-

1. Auteur de cet air sublime et si célèbre dans les annales de la musique antique, le *Misero pargoletto* de Démophon.

2. Voir l'*Artaxerce* de Métastase, le chef-d'œuvre de Vinci.

3. Dans le genre pathétique, on n'a jamais surpassé l'air : *Se cerca, se dice*, de l'*Olympiade*. *La Servante Maîtresse* est un opéra buffa admirable ; il ne faudrait qu'y mettre des accompagnements et en ôter les récitatifs, pour faire courir tout Paris. Voilà un grand avantage des nations étrangères, les chants de Pergolèse n'ont pas pour elles le ridicule d'être des *choses passées de mode*.

Les portraits de nos grands-pères, avec leurs habits brodés à la Louis XV, sont ridicules ; les fraises et les armures de nos aïeux du temps de François Ier nous les rendent au contraire vénérables, dans ces grands portraits qui nous regardent d'un air sévère.

lard un peu blasé, s'est toujours éloigné du genre doux et suave, pour courir au genre piquant et fort. On pourrait dire qu'il a laissé lès pêches et leur délicieux parfum pour demander du *saur-craut*, des sauces épicées et du kirsch-waser, aux grands compositeurs chargés de ses plaisirs, et qu'il paie avec de la gloire. Toutes ces comparaisons ne sont pas bien nobles, je l'avoue, mais elles me semblent claires.

Cette révolution, qui occupe un intervalle de quatre-vingt-dix ans dans les annales de l'esprit humain, a eu des périodes différents et successifs. Où s'arrêtera-t-elle? Je l'ignore : tout ce que je sais, c'est qu'à chaque période (et chacun d'eux a duré douze ou quinze ans, à peu près le temps qu'un grand compositeur est à la mode) à chaque période, dis-je, on a cru être arrivé au terme de la révolution.

Moi-même, je suis probablement aussi dupe de mes sensations, qu'aucun de mes devanciers, en proclamant que la *perfection* de la mélodie antique avec l'harmonie moderne, c'est le style de *Tancrède*. Je suis la dupe d'un magicien qui a donné les plaisirs les plus vifs à ma première jeunesse, et, par contre-coup, je suis injuste envers la *Gazza ladra* et *Otello*, qui me présentent des sensations moins douces, moins enchanteresses, mais plus piquantes et peut-être plus fortes.

Je prie le lecteur d'avoir cette profession de foi sous les yeux, toutes les fois que je me sers des mots *délicieux*, *sublime*, *parfait*. Dans les moments de froide philosophie et de respect pour les gens secs, je sens bien tout le ridicule dont ces mots sont susceptibles, mais je les emploie pour abréger.

On dit en France, pour indiquer une nuance d'opinion : *c'est un patriote de* 89; je me dénonce moi-même comme étant un *Rossiniste de* 1815. Ce fut l'année où l'on admira le plus en Italie le *style* et la musique de *Tancrède* [1].

Un amateur de 1780, préférant à tout, comme de juste, le style de Paisiello et de Cimarosa, trouverait probablement *Tancrède* aussi bruyant et aussi surchargé d'effets d'orchestre que me semblent l'être *Otello* et *la Gazza ladra*.

Loin de prétendre à une impartialité ridicule et impossible

1. En musique tout comme en littérature, un ouvrage peut avoir un fort bon *style* et des idées assez communes, et *vice versâ*. Je préfère le *style* de Rossini, mais je trouve plus de génie à Cimarosa. Le premier final du *Matrimonio segreto* offre la perfection du *style* et des *idées*.

dans les arts, je proclame hardiment un principe qui me semble, du reste, tout à fait à la mode : je me déclare partial. L'impartialité dans les arts est, comme la *raison* en amour, le partage des cœurs froids ou faiblement épris. Je suis donc partial autant que peut l'être un *bon homme* de lettres. La différence, c'est que je ne veux faire pendre personne, pas même M. *Maria Weber*, l'auteur du *Freyschütz*, l'opéra allemand qui fait fureur dans ce moment aux rives de la Sprée et de l'Oder.

Un partisan du *Freyschütz* verra en moi un bon homme impossible à ennuyer, et qui a ses raisons pour admirer le genre simple. Il m'appliquera la phrase que je fais plus ou moins jolie, suivant que je suis plus ou moins bien né, et dont je me sers pour énoncer mon opinion sur les gens que charmait, vers l'an 1750, un opéra comique de Galuppi, avec ses longs récitatifs.

Je crois que pour être clair, je n'ai rien de mieux à faire que de placer ici la liste des enchanteurs qui ont passé successivement en Italie pour avoir atteint le dernier terme de l'art et la perfection du vrai beau.

A chaque nouveau génie qui paraissait, il s'engageait une dispute générale fort vive, et surtout impossible à terminer, entre les gens de quarante ans qui avaient vu de *meilleurs temps*, et les jeunes gens de vingt; car un homme de talent écrit toujours dans le *style* (dans le mélange proportionnel de mélodie et d'harmonie) qu'il trouve à la mode à son entrée dans le monde[1].

Voici la liste des grands artistes dont le nom a successivement servi d'anathèmes pour leurs successeurs immédiats :

Porpora brilla en..................	1710.[2]
Durante..........................	1718.
Leo.............................	1725.
Galuppi, surnommé il Buranello, parce	

1. *Avoir du goût*, même en littérature, veut toujours dire habiller ses idées à la dernière mode, à la dernière mode de la très-bonne compagnie. M. l'abbé Delille avait un goût parfait en 1786.

2. Souvent les premiers opéras d'un maestro restent les meilleurs. Le génie musical se développe de fort bonne heure; mais il faut bien accorder quatre ou cinq ans à l'opinion publique pour qu'un compositeur fasse décidément négliger l'homme de talent qui l'a précédé. Je pense que c'est vers l'âge de vingt-cinq ans que les compositeurs célèbres dont je donne la liste, ont commencé à être fort à la mode.

qu'il était de la petite île de *Burano*, à une portée de canon de Venise...	1728.
Pergolèse	1730.
Vinci	1730.
Hasse	1730.
Jomelli	1739.
Logroscino, l'inventeur des finales...	1739.
Guglielmi, créateur de l'opéra buffa.	1752.
Piccini	1758.
Sacchini	1760.
Sarti	1755.
Paisiello	1766.
Anfossi	1761.
Traetta	1763.
Zingarelli	1778.
Mayer	1800.
Cimarosa	1790.
Mosca	1800.
Paër	1802.
Pavesi	1802.
Generali	1800.
Rossini.. / Mozart..	1812.

Je mets ces deux grands noms ensemble, par l'effet combiné de l'éloignement des lieux, de la difficulté de lire Mozart, et du mépris des Italiens pour les artistes étrangers; on peut dire que Mozart et Rossini ont débuté ensemble en Italie vers l'an 1812.

Aujourd'hui il y a un maestro qui fait oublier l'auteur de *Tancrède* : c'est celui de *la Gazza ladra*, de *Zelmire*, de *Sémiramis*, de *Mosè*, d'*Otello*; c'est le Rossini de 1820[1].

1. Voici les époques exactes de quelques grands maîtres :

Alexandre Scarlatti, né à Messine en 1650, meurt en 1780. C'est le fondateur de l'art musical moderne. — Bach, 1685, 1750. — Porpora, né en 1685, mort en 1767. — Durante, 1663, 1755. — Leo, 1694, 1745. — Galuppi, 1703, 1785. — Pergolèse, 1704, 1737. — Handel, 1684, 1759. — Vinci, 1705, 1732. — Hasse, 1705, 1783. — Jomelli, 1714, 1774. — Benda, mort en 1714. — Guglielmi, 1727, 1804. — Piccini, 1728, 1800. — Sacchini, 1735, 1786. — Sarti, 1730, 1802. — Paisiello, 1741, 1815. — Anfossi, 1736, 1775. — Traetta, 1738, 1779. — Zingarelli, né en 1752. — Mayer, 1760. — Cimarosa, 1754, 1801. — Mozart, 1756, 1792. — Rossini, 1791. — Beethoven, 1772. — Paër, 1774. — Pavesi, 1785. — Mosca, 1778. — Generali, 1786. — Morlachi, né en 1788. — Pacini, né en 1800. — Caraffa, 1793. — Mercadante, 1800. — Kreutzer, de Vienne, né en 1800, l'espoir de l'école allemande.

Je supplie que l'on me permette une seconde comparaison.

Voyez deux rivières majestueuses prendre leur source en des contrées éloignées, parcourir des régions fort différentes, et cependant finir par confondre leurs eaux : tels sont le Rhône et la Saône. Le Rhône tombe des glaciers du mont Saint-Gothard, entre la Suisse et l'Italie. La Saône prend sa source dans le nord de la France; le Rhône parcourt en bondissant la vallée étroite et pittoresque du Valais; la Saône arrose les fertiles campagnes de la Bourgogne. Ces grands cours d'eau viennent enfin se réunir sous les murs de Lyon, pour former ce fleuve majestueux et rapide, le plus beau de la France, qui va passer si vivement sous les arcades du pont Saint-Esprit, et faire trembler le plus hardi nautonier.

Telle est l'histoire des deux écoles de musique, l'allemande et l'italienne; elles ont pris naissance en lieux bien distants, Dresde et Naples. Alexandre Scarlatti créa l'école d'Italie, Bach créa l'école allemande[1].

Ces deux grands courants d'opinions et de plaisirs différents, représentés aujourd'hui par Rossini et Weber, vont probablement se confondre pour ne former qu'une seule école; et leur réunion à jamais mémorable doit peut-être avoir lieu sous nos yeux, dans ce Paris qui, malgré les censeurs et les rigueurs, est plus que jamais la capitale de l'Europe[2].

Placés par le hasard au point de la réunion, debout sur le promontoire élevé qui sépare encore ces courants majestueux, observons les derniers mouvements de leurs ondes immenses, et les derniers tourbillons qu'elles forment avant de se réunir à jamais.

D'un côté je vois Rossini donnant *Zelmire* à Vienne en 1823; de l'autre je vois Maria de Weber triompher le même jour à Berlin avec le *Freyschütz*.

Dans l'école italienne de 1815, et dans l'opéra de *Tancrède*, que je prends comme le représentant de cette école, afin d'éviter toute idée vague ou obscure, les accompagnements ne nuisent pas au chant.

1. Je ne garde pas toutes les avenues contre la critique.

2. Il faudrait, il est vrai, que le théâtre de l'Opéra-Buffa fût organisé d'une manière à peu près raisonnable. Il paraît qu'en 1823 le but secret est de le faire tomber. On veut nous lasser d'*Otello*, de *Roméo* et de *Tancrède;* il nous manque madame Fodor et un ténor.

Rossini trouva ce juste degré de clair-obscur harmonique qui *irrite* doucement l'oreille sans la fatiguer. En me servant du mot *irriter*, j'ai parlé le langage des physiologistes. L'expérience prouve que l'oreille a toujours besoin (en Europe du moins) de se reposer sur un accord parfait; tout accord dissonnant lui déplaît, *l'irrite* (ici faire une expérience sur le piano voisin), et lui donne le besoin de revenir à l'accord parfait.

CHAPITRE VIII

IRRUPTION DES CŒURS SECS. — IDÉOLOGIE DE LA MUSIQUE.

L'harmonie doit-elle se faire remarquer par elle-même, et détourner notre attention de la *mélodie*, ou simplement augmenter l'effet de celle-ci ?

J'avoue que je suis pour ce dernier parti. Je vois que dans les beaux-arts, les grands effets sont produits, en général, par une seule chose extrêmement belle, et non par la réunion de plusieurs choses médiocrement touchantes. Le cœur humain n'a que des émotions peu vives lorsque ses jouissances sont entremêlées de la nécessité de choisir entre deux plaisirs de nature différente. Si je sens le besoin d'entendre de l'harmonie magnifique, je vais à une symphonie de Haydn, de Mozart ou de Beethoven ; je vais au *Mariage secret*, ou au *Roi Théodore*, si j'aime la mélodie. Si je désire jouir de ces deux plaisirs réunis autant que possible, je vais voir à la Scala, *Don Juan* ou *Tancrède*. J'avoue que si je pénètre plus avant dans la nuit de l'harmonie, la musique a moins de charmes *pour moi*.

Il faut un tour de force pour être incorrect en écrivant une phrase de mélodie; rien n'est au contraire plus facile que de faire des fautes en notant dix mesures d'harmonie.

La science est nécessaire pour écrire de l'harmonie. Voilà la nécessité fatale qui a donné prétexte aux sots et aux pédants de toutes les couleurs, pour s'immiscer dans la musique.

Sans vouloir faire contre les savants une mauvaise épigramme, les gens qui connaissent le monde avoueront avec moi que si aujourd'hui l'*Histoire de Charles XII* de Voltaire se présentait incognito à l'Académie des Inscriptions pour avoir le prix, les savants académiciens ne seraient frappés, dans ce charmant ouvrage, que de quelques inexactitudes de détail, et certes il serait malheureux : tel paraît, aux yeux des pédants en musique, un

ouvrage de Rossini. Je leur rends justice ; ils sont de bonne foi quand ils l'injurient [1].

La science du chant, telle qu'elle est aujourd'hui au Conservatoire de Paris, enseigne à produire une suite de mots bien enchaînés d'après les règles de la syntaxe ; mais du reste, ces mots n'offrent aucun sens.

Rossini, au contraire, opprimé qu'il était par le nombre et la vivacité des sentiments et des nuances de sentiment qui se présentaient à la fois à son esprit, a fait quelques petites fautes de grammaire. Dans ses partitions originales il les a presque toujours notées avec une croix +, en écrivant à côté : *Per soddisfazione de' pedanti*. Un élève, après six mois de Conservatoire, voit ces négligences, qui souvent sont des essais.

Il nous reste à donner un coup d'œil à l'état actuel de la grammaire musicale. Ces fautes de Rossini sont-elles de véritables fautes ? Qui a fait cette grammaire ? sont-ce des gens supérieurs en génie à Rossini ? Il ne s'agit pas ici, comme pour les langues, de noter avec une scrupuleuse fidélité les usages d'une nation ; les gens qui ont écrit la langue musicale sont en trop petit nombre pour qu'il y ait, à proprement parler, un *usage général*, La musique attend son Lavoisier. Cet homme de génie fera des expériences sur le cœur humain et sur l'organe de l'ouïe lui-même. Tout le monde sait que le bruit d'une scie que l'on aiguise, d'un morceau de liége que l'on coupe, de deux orgues de Barbarie jouant des airs différents, ou simplement d'un papier que l'on chiffonne, suffit pour mettre aux abois certaines personnes à nerfs délicats.

Il y a des oppositions ou des accords de sons dont les effets agréables sont aussi marqués que l'est, dans un sens opposé, le cri du liége que l'on coupe ou du papier que l'on chiffonne.

Le Lavoisier de la musique, auquel j'accorde libéralement un cœur très-sensible à ces effets, se livrera à plusieurs années d'experiences, après quoi il *déduira* de ses expériences les règles de la musique.

Dans son ouvrage, au mot *colère*, il nous présentera les vingt cantilènes qui lui semblent exprimer le mieux le sentiment de la *colère ;* il en fera de même pour la *jalousie*, *l'amour heureux*, les *tourments de l'absence*, etc.

1. Voir *l'Abeille* de 1821, et *la Pandore* du 23 juillet et du 12 août 1823.

Souvent l'accompagnement rappelle à notre imagination une nuance de sentiment que la voix seule ne pourrait pas exprimer.

L'homme supérieur dont j'invoque la présence donnera les airs qu'il aura choisis comme exprimant le mieux la *colère*, avec leurs accompagnements. Font-ils plus d'effet avec ou sans accompagnements? Jusqu'à quel point peut-on compliquer ces accompagnements?

Toutes ces grandes questions, résolues par *des expériences*, établiront enfin une véritable théorie de la musique, basée sur la *nature du cœur humain* en Europe, et sur les *habitudes de l'oreille*.

La plupart des règles qui oppriment dans ce moment le génie des musiciens, ressemblent à la philosophie de Platon ou de Kant; ce sont des billevesées mathématiques inventées avec plus ou moins d'esprit et d'imagination, mais dont chacune a grand besoin d'être soumise au creuset de l'expérience[1]. Ce sont des règles impérieuses qui ne sont appuyées sur rien[2], ce sont des conséquences qui ne partent d'aucun principe; mais par malheur il en est de l'autorité de ces règles comme de celle des rois; elles sont environnées de beaucoup de gens en crédit, qui ont le plus grand intérêt du monde à soutenir leur infaillibilité. Si l'on ébranle le respect pour les règles, si l'on a la scandaleuse témérité de vouloir examiner le droit qu'elles ont d'être *des règles*, que deviendra l'importance et la vanité d'un professeur au Conservatoire?

Voulez-vous savoir ce qui arrive aux plus spirituels d'entre eux?

Les esprits justes, M. Cherubini par exemple, arrivés à une certaine époque de leur carrière, s'aperçoivent qu'il y a absence de fondements dans l'édifice qu'ils élèvent; la peur les saisit; ils quittent l'étude du langage du cœur pour s'enfoncer dans un examen philosophique. Au lieu d'élever de belles colonnes ou des portiques élégants, ils perdent le temps de leur jeunesse à pousser en terre des fouilles profondes. Quand enfin ils sortent tout poudreux de ces tranchées obscures, leur tête est surchargée de vérités mathématiques; mais le beau temps de la jeunesse est

1. Bacon dirait aussi de la musique: *Humano ingenio non plumæ addendæ, sed potius plumbum et pondera.*

2. Voir les Raisonnements ascétiques de Socrate, p. 200 du Platon de M. Cousin, t. I.

passé, et leur cœur se trouve vide des sentiments dont la présence met en état d'écrire de la musique, comme le duetto d'*Armide* :

Amor possente nume.

Il y a des accords qui sont d'un effet évident, d'une expression pour ainsi dire parlante : il ne faut que les entendre une fois pour convenir de leur qualité. C'est une expérience que je conseille fort aux amateurs qui ont une âme. Le précipice dont ils ont à se garder, c'est l'impatience naturelle à tous les hommes, qui leur fera prendre le roman de la science pour son histoire.

Rien n'est pénible comme d'examiner, de douter, quand on a des plaisirs. Plus ceux de la musique sont entraînants et voluptueux, et plus les doutes sont pénibles et odieux. Dans cette position de l'âme, la moindre théorie brillante séduit et entraîne[1]. Comme en idéologie il faut savoir à chaque instant retenir notre intelligence qui veut courir; de même, dans la *théorie des arts*, il faut retenir l'âme, qui veut sans cesse jouir et non examiner[2].

Il est un autre écueil, c'est celui contre lequel vont faire naufrage les âmes sèches[3]. Lorsqu'elles se mettent à la chasse des vérités sur cette matière, elles perdent la vue à moitié route, et prennent misérablement le difficile pour le beau.

N'est-ce point ainsi qu'a fini un des plus savants génies musicaux de l'époque actuelle ?

On sent bien que je ne puis m'avancer que jusqu'au bord de ces grandes questions. Je ne puis en esquisser tout au plus que la partie morale, que celle qui est fondée sur les rapports que ces problèmes ont avec les passions du cœur humain et les habitudes de notre imagination européenne.

Comme il faut commencer une fois, peut-être un jour oserai-je donner au public un ouvrage scientifique sur ces grandes vérités. Outre qu'il sera fort malaisé à comprendre, j'ai peur qu'il ne

1. C'est l'histoire des jeunes Allemands. Leurs âmes candides s'enflamment de l'amour de la vertu ; on profite de ce moment d'entraînement pour leur faire accepter une logique non prouvée, et partant ridicule.

2. A la bonne heure, suivez la route la plus agréable, ayez des plaisirs; mais alors ne dogmatisez pas.

3. The blunt minded.

soit fort ridicule. Je voudrais qu'il me fût possible de n'admettre à la lecture de cet ouvrage que les gens qui viennent de pleurer à *Otello*.

Je vais présenter quelques conséquences intelligibles de la science dans son état actuel. Les vérités les plus démontrées sont encore mêlées avec les assertions les plus téméraires et les moins prouvées. En raisonnant *juste*, d'après une telle science, on arrive sans cesse à des conséquences absurdes, et que la plus petite épinette suffit pour démentir.

Mais si vous aviez passé quatre ans à chercher des diamants dans une mine obscure, ne seriez-vous pas disposé à prendre pour des diamants superbes, et d'une aussi *belle eau* que le Régent, des morceaux de verre que des charlatants adroits vous feraient entrevoir au fond des sombres galeries de cette mine? L'orgueil naturel à l'homme pervertit en ce cas l'organe de la vue. Il faudrait une rare grandeur d'âme pour avouer qu'on a perdu quatre ans, et que l'on n'a jamais vu bien distinctement ce que des charlatans ou des professeurs de Conservatoire vous ont présenté à chaque journée de ces quatre ans, en vous disant : *Ne voyez-vous pas bien clairement que tel accord est incompatible avec tel autre?* et en vous liant à chaque fois par votre assentiment.

En compliquant les accompagnements, on diminue la liberté du chanteur; il ne lui est plus possible de songer à divers agréments qu'il lui eût été loisible de faire s'il y avait eu un moindre nombre d'accords dans l'accompagnement. Avec des accompagnements à l'allemande, le chanteur qui hasarde des agréments court risque à chaque instant de sortir de l'harmonie.

Après *Tancrède*, Rossini est devenu toujours plus compliqué.

Il a imité Haydn et Mozart, comme Raphaël, quelques années après être sorti de l'école du Pérugin, se mit à chercher la force sur les traces de Michel-Ange. Au lieu d'offrir aux hommes de la grâce et des plaisirs, il entreprit de leur faire peur.

L'orchestre de Rossini a fait tort de plus en plus au chant de ses acteurs. Toutefois ses accompagnements pèchent plutôt par la *quantité* que par la *qualité*, comme ceux des Allemands : j'entends que les accompagnements allemands ôtant toute liberté au chanteur, l'empêchent de faire les ornements que son génie lui aurait inspirés. Un *Davide*, par exemple, est impossible avec

une *instrumentazione* allemande. Elle taquine la mélodie, comme disait Grétry; elle défend impérieusement au chanteur de se prévaloir de tous les moyens d'expression de son art. (Les couleurs qui chargent la palette de Davide sont les ornements et les *fioriture* de tous les genres.)

Cette différence dans la nature des accompagnements, *en apparence également bruyants*, distingue encore l'école allemande de l'école d'Italie[1].

Aujourd'hui un compositeur pourrait battre Rossini et le faire oublier, en écrivant dans le style de *Tancrède*, bien différent du style de *Mosè*, d'*Elisabetta*, de *Maometto*, de *la Gazza ladra*.

Nous verrons plus tard quelques anecdotes relatives à la cour de Naples, qui ont forcé Rossini à changer de style. Je ne pense pas que ce grand artiste donnât d'autres raisons de son changement, si par extraordinaire il voulait une fois en sa vie parler de musique d'un ton sérieux. Il pourrait alléguer cependant que plusieurs de ses derniers opéras ont été écrits pour des salles immenses et fort bruyantes. A *San Carlo* et à *la Scala*, trois mille cinq cents spectateurs sont placés commodément. Le parterre lui-même est assis fort à l'aise sur de larges banquettes à dossier que l'on renouvelle tous les deux ans. Souvent aussi Rossini a dû écrire pour des voix fatiguées. S'il les eût laissées *scoperte*, chantant seules, avec peu d'accompagnements, ou s'il leur eût donné à exécuter des chants larges et soutenus (*spianati e sostenuti*), il aurait eu à craindre que les fautes de chant ne fussent trop évidentes, trop distinctement entendues, et fatales au *maestro* comme au chanteur. Un jour qu'on lui reprochait à Venise l'absence de beaux chants bien développés sur des mesures lentes : « *Dunque non sapete per che cani io scrivo?* répondit-il. Donnez-moi des *Crivelli*, et vous verrez. » Il est à peu près convenu que pour les grandes salles il faut multiplier les morceaux d'ensemble. *La Gazza ladra*, écrite pour l'immense salle de *la Scala*, paraît d'un effet plus *dur* qu'elle ne l'est réellement, jouée dans une petite salle fort silencieuse comme Louvois, et par un

1. Dans vingt ans d'ici, le public de Paris ayant fait d'immenses progrès en musique et en *non affectation*, tout ce que je viens de dire paraîtra suranné, et l'on osera pénétrer bien plus avant. M. Massimino sera l'un des principaux auteurs de cette révolution. Sa manière d'enseigner est digne de toutes sortes d'éloges. Voir la brochure de M. Imbinbo.

orchestre qui méprise les nuances et regarde le *piano* comme un signe de faiblesse[1].

1. En parlant avec la généralité que l'on trouve dans ce chapitre, je sais bien que je prête le flanc à la critique de *mauvaise foi*. Pour lui ôter l'arme de la plaisanterie, et rendre ses attaques réellement difficiles, il aurait fallu augmenter de cinquante pages de phrases incidentes et explicatives, ce chapitre, déjà peut-être assez ennuyeux : c'est ce que je décline de faire ; et, avec une vertu vraiment romaine, je m'immole pour le salut de mon lecteur.

CHAPITRE IX

L'AURELIANO IN PALMIRA.

Je ne parlerai pas beaucoup de l'*Aureliano in Palmira;* ma grande raison, c'est que je ne l'ai pas vu. Cet opéra fut composé pour Milan en 1814 ; il eut le bonheur d'être chanté par Velutti et la Correa : la Correa, une des plus belles voix de femme qui aient paru depuis quarante ans ; Velutti, le dernier des bons castrats.

Je ne pense pas que l'*Aureliano* ait été donné ailleurs qu'à Milan. Je puis répondre qu'il n'a pas paru à Naples de mon temps ; seulement, lors du succès de l'*Élisabeth* de Rossini, le parti de l'envie se mit à dire que cette musique n'était autre que celle de l'*Aureliano in Palmira*. Cette assertion n'était fondée qu'à l'égard de l'ouverture. Rossini, sachant bien que celle de l'*Aureliano* n'était pas connue des Napolitains, s'en servit sans façon.

Je ne connais de cet opéra que le duetto

Se tu m' ami, o mia regina,

entre un contralto et un soprano. J'ai eu le bonheur de l'entendre chanter cet hiver, à Paris, par deux voix comparables, si ce n'est supérieures, à tout ce que l'Italie a de plus délicat et de plus parfait. Je n'avais pas besoin de cette nouvelle preuve que la France produit de belles voix comme tous les pays du monde ; seulement nos professeurs de chant ne sont pas des Crescentini, et l'on croit encore en province et dans la rue Lepeletier que chanter *fort* c'est chanter bien.

Ravi par l'accord parfait des voix délicieuses qui nous faisaient entendre

Se tu m'ami, o mia regina,

je me suis surpris plusieurs fois à croire que ce duetto est le plus beau que Rossini ait jamais écrit. Ce que je puis assurer, c'est

qu'il produit l'effet auquel on peut reconnaître la musique sublime : il jette dans une rêverie profonde.

Lorsque, songeant à quelque souvenir de notre propre vie, et agités encore en quelque sorte par le sentiment d'autrefois, nous venons à reconnaître tout à coup le portrait de ce sentiment dans quelque cantilène de notre connaissance, nous pouvons assurer qu'elle est belle. Il me semble qu'il arrive alors une sorte de vérification de la ressemblance entre ce que le chant exprime et ce que nous avons senti, qui nous fait voir et goûter plus en détail les moindres nuances de notre sentiment, et des nuances à nous-mêmes *inconnues* jusqu'à ce moment. C'est par ce mécanisme, si je ne me trompe, que la musique entretient et nourrit les rêveries de l'amour malheureux.

Je n'ai vu non plus qu'une fois le *Demetrio e Polibio* de Rossini : c'était en 1814. Nous étions, un soir du mois de juin, à Brescia, à prendre des glaces sur les vingt-trois heures (sept heures du soir), dans le jardin de la contessina L***, sous les grands arbres qui en font un lieu de délices dans ce climat brûlant. Ce jardin, un peu élevé au-dessus du niveau de l'immense plaine de la Lombardie, est situé de manière à être couvert par l'ombre de la colline verdoyante qui s'avance sur la ville. Une femme de la société chantait à mi-voix un air qui parut aimable, car il se fit un silence général. — Quel est cet air? demanda-t-on quand elle eut cessé de chanter. — Il est de *Demetrio e Polibio*. C'est le fameux duetto

Questo cor ti giura affetto.

— Est-ce le *Demetrio* que les petites *Monbelli* donnent demain à Como? — Précisément; Rossini l'a écrit pour elles (1812), et avec les passages que leur père, le vieux ténor Monbelli, lui a indiqués comme étant le mieux dans la voix de ses filles.

— Est-il sûr que l'opéra soit de Rossini? dit une de ces dames. On assure que Monbelli a travaillé à la musique. — Il aura peut-être fourni à Rossini quelque ancien motif à la mode, lorsque lui, Monbelli, était célèbre, vers l'an 1780 ou 90. On dit que les petites Monbelli sont parentes de Rossini. — Pourquoi n'irions-nous pas à Como, voir l'ouverture de la salle? dit la maîtresse de la maison. — Allons à Como, répondit-on de toutes parts; et moins de demi-heure après, nous étions dans quatre voitures au galop des chevaux de poste sur la route de Como, en passant par

Bergame. Cette route côtoie les plus belles collines qui existent peut-être en Europe. Il fallait aller vite pour arriver à Como avant que le soleil du lendemain ne fût brûlant, et c'est ce qui nous faisait braver courageusement la peur des voleurs qui se rencontrent toujours dans les environs de Brescia et de Bergame, et qui même, assure-t-on, ont des intelligences dans la première de ces deux villes. Je crois que la peur qui effrayait les femmes augmentait nos plaisirs. Sous prétexte de les distraire, nous osions nous livrer à toutes les idées singulières, inconnues sous un autre ciel, et tenant peut-être un peu de la folie que donne une belle nuit, *stellata*. Sous ce délicieux climat, le *bleu* du ciel est différent du nôtre. La suite de lacs et de montagnes couvertes de grands châtaigniers, d'orangers et d'oliviers qui s'étend de *Bassano* à *Domo d'Ossola*, est peut-être la plus belle chose qui existe au monde. Comme aucun voyageur n'a célébré ce pays, il est resté à peu près inconnu, et ce n'est pas moi qui en parlerai, de peur de paraître exagéré. Je ne crains déjà que trop que l'on m'adresse ce reproche pour tous les beaux effets que j'attribue à la musique.

Nous arrivâmes à Como à neuf heures du matin. Le soleil était déjà brûlant; mais j'étais ami de l'hôte de *l'Angelo*, dont l'auberge donne sur le lac (en Italie, aucune amitié n'est à négliger); il nous donna des chambres très-fraîches; les vagues du lac venaient se briser au pied de nos fenêtres, à huit pieds au-dessous de nos balcons. Il y eut à l'instant des barques couvertes de voiles pour ceux d'entre nous qui voulurent se baigner, et enfin, à huit heures du soir, nous nous trouvâmes frais et dispos dans la nouvelle salle de Como, ouverte ce soir-là au public pour la première fois. La foule était immense. On était accouru des *monti de Brianza*, de Varese, de Bellagio, de Lecco, de Chiavena, de la *Tramezina*, de tous les bords du lac, à trente milles de distance. Nos trois loges nous coûtèrent 40 sequins (450 fr.), et encore fut-ce par grâce que nous les obtînmes : nous dûmes cette faveur à mon ami l'hôte de *l'Angelo*.

Tous les gens aisés de Como et des environs s'étaient cotisés pour élever ce théâtre, dans lequel on chantait ce soir-là pour la première fois, et qui est de l'architecture la plus belle et la plus simple. Un énorme portique, soutenu par six grandes colonnes corinthiennes à chapiteaux de bronze, forme un abri commode sous lequel les gens qui viennent au théâtre peuvent descendre

de voiture : ainsi est remplie la condition d'*utilité* nécessaire à la *beauté* en architecture. Ce portique est situé sur une jolie petite place, derrière la superbe cathédrale d'ordre gothique mitigé. A la gauche de cette place s'élève la colline couverte d'arbres qui, au midi, forme la barrière du lac de Como. Nous trouvâmes que l'intérieur du théâtre répondait, par la hardiesse et la simplicité de ses lignes, à la mâle beauté de la façade. Tout cela avait été construit en trois ans par des particuliers, et dans une ville de dix mille habitants, qui voit croître de l'herbe dans la plupart de ses rues. Je me rappelai involontairement que depuis vingt ans que je passe à Dijon, j'y vois toujours le théâtre avec ses murs élevés à dix pieds au-dessus du sol. Il est vrai que Dijon a donné à la France vingt hommes d'esprit célèbres par leurs écrits : Buffon, de Brosses, Bossuet, Piron, Crébillon, etc.; mais puisque nous excellons par l'esprit, ayons-en assez pour nous contenter de la supériorité dans les lettres, et laissons le sceptre des arts à la belle Italie.

Un officier fort aimable et très-bel homme, M. M***, aide de camp du général L., que nous rencontrâmes fort heureusement dans l'*atrio* du théâtre, et qui se trouva de la connaissance de ces dames, nous mit au fait de tous ces petits détails que l'on a grande envie de savoir quand on arrive dans un théâtre inconnu.

« La troupe que vous allez voir, nous dit-il, se compose d'une seule famille. Des deux sœurs Monbelli ; l'une, toujours habillée en homme au théâtre, fait les rôles de *musico*, c'est *Mariane;* l'autre, *Esther*, a une voix plus étendue, quoique peut-être moins parfaitement suave, et remplit les rôles de *prima donna.* Dans *Demetrio e Polibio*, que la députation des amateurs de Como a choisi pour l'ouverture de leur théâtre, le vieux Monbelli, ténor autrefois célèbre, fait le rôle du roi. Celui du chef des conjurés sera rempli par un bonhomme nommé *Olivieri,* attaché depuis longtemps à madame Monbelli la mère, et qui, pour être utile à la famille, remplit au théâtre les rôles d'*utilités*, et, à la maison, est le cuisinier et le *maestro di casa* de la famille. Sans être jolies, les deux Monbelli ont des figures qui plaisent généralement; mais elles sont d'une vertu sauvage. On suppose que leur père, qui est un ambitieux (*un dritone*), veut les marier. »

Mis ainsi au fait de la petite chronique du théâtre, nous vîmes enfin commencer *Demetrio e Polibio.* Je n'ai, je crois, jamais

senti plus vivement que Rossini est un grand artiste. Nous étions transportés, c'est le mot propre. Chaque nouveau morceau nous présentait les chants les plus purs, les mélodies les plus suaves. Nous nous trouvâmes bientôt comme perdus dans les détours d'un jardin délicieux, tel que celui de Windsor, par exemple, et où chaque nouveau site vous semble le plus beau de tous, jusqu'à ce que, réfléchissant un peu sur votre admiration, vous vous apercevez que vous avez accordé à vingt choses différentes le titre de la plus belle.

Quoi de plus suave et de plus tendre, mais de cette tendresse fille du beau ciel d'Italie, qui ne renferme ni mélancolie ni malheur[1], et qui est évidemment l'attendrissement d'une âme forte, quoi de plus touchant que la cavatine du *musico* :

Pien di contento il seno?

La manière dont elle fut chantée par Mariane Monbelli, aujourd'hui madame Lambertini, nous parut le chef-d'œuvre du *canto liscio e spianato* (simple et pur, sans ornements ambitieux, le style de Virgile comparé à la manière de madame de Staël, où chaque phrase est chargée, à en couler à fond, de sensibilité et de philosophie). A cette distance de temps, je ne puis me rappeler l'intrigue du libretto; ce dont je me souviens comme d'une chose d'hier, c'est que, quand nous fûmes arrivés au duetto entre le *soprano* et le *basso* :

Mio figlio non sei,
Pur figlio ti chiamo,

nous cessâmes de louer la cavatine, et pensâmes que rien au monde ne pouvait mieux peindre la tendresse passionnée et aimable d'un père pour son fils. Nous nous disions : Voilà le style de *Tancrède*, mais cela est supérieur pour l'expression.

Notre admiration, comme celle du public, ne trouva plus de manière raisonnable de s'exprimer quand nous fûmes arrivés au quartetto :

Donami omai, Siveno.

Je ne crains pas de le dire, après un intervalle de neuf années, pendant lesquelles, faute de mieux, j'ai entendu bien de la mu-

1. Différence des paysages suisses à ceux de la belle Ausonie. Voir la charmante description de *Varèse* dans le *Journal des Débats* du 29 juillet 1823.

sique, ce quartetto est un des chefs-d'œuvre de Rossini. Rien au monde n'est supérieur à ce morceau : quand Rossini n'aurait fait que ce seul quartetto, Mozart et Cimarosa reconnaîtraient un égal. Il y a, par exemple, une légèreté de touche (ce qu'en peinture on appelle *fait avec rien*) que je n'ai jamais vue chez Mozart.

Je me souviens que l'impression fut telle, que non-seulement on fit répéter ce morceau, mais que, suivant un antique usage, on allait le faire recommencer une troisième fois, lorsqu'un ami de la famille Monbelli vint au parterre dire aux *dilettanti* que les jeunes Monbelli n'avaient pas une santé très-forte, et que si on voulait avoir encore une fois le *quartetto*, on s'exposait à leur faire manquer les autres morceaux de l'opéra. « Mais est-ce « qu'il y a d'autres morceaux de cette force? » — « Certaine- « ment, répondit l'ami; il y a le duetto de l'amant et de sa maî- « tresse,

Questo cor ti giura amore,

« et deux ou trois autres encore. » Cette raison fit son effet sur le parterre de Como, la curiosité calma les transports de l'enthousiasme le plus fou. On avait bien raison de nous annoncer le duetto

Questo cor ti giura amore;

il est impossible de peindre l'amour avec plus de grâce et moins de tristesse.

Ce qui augmentait encore le charme de ces cantilènes sublimes, c'était la grâce et la *modestie* des accompagnements, si j'ose ainsi parler. Ces chants étaient les premières fleurs de l'imagination de Rossini; ils ont toute la fraîcheur du matin de la vie.

Plus tard, Rossini s'est avancé dans les sombres régions du Nord, où, à côté d'un beau point de vue, se trouve *l'horreur* d'un précipice profond, et triste à contempler; et cette *horreur* fait partie intégrante de ce nouveau genre de *beau* [1].

Ce grand maître, en ayant recours aux contrastes pour faire effet, a conquis l'admiration des cœurs peu sensibles, et des musiciens qui sont savants à l'allemande. A l'exception de Mozart, tous les musiciens nés hors de l'Italie, réunis en un congrès, ne parviendraient jamais à faire un quartetto comme

Donami omai, Siveno.

1. Les accompagnements de l'arrivée de Moïse, dans l'opéra de ce nom.

CHAPITRE X

IL TURCO IN ITALIA.

L'automne de la même année 1814, Rossini fit pour la *Scala*, le *Turco in Italia* : on demandait un pendant à l'*Italiana in Algeri*. Galli, qui pendant plusieurs années avait rempli d'une manière admirable le rôle du bey dans l'*Italiana*, fut chargé de représenter le jeune Turc qui, poussé par la tempête, débarque en Italie et devient amoureux de la première jolie femme que le hasard lui fait rencontrer. Malheureusement cette jolie femme a, non-seulement un mari (don Geronio), mais encore un amant (don Narciso), qui n'est nullement disposé à céder la place à un Turc. Dona Fiorilla, la jeune femme, coquette et légère, est ravie de plaire au bel étranger, et saisit avec empressement l'occasion de tourmenter un peu son amant et de se moquer de son mari.

La cavatine de don Geronio est d'une gaieté parfaite :

Vado in traccia d'una zingara
Che mi sappia astrologar,
Che mi dica, in confidenza,
Se col tempo e la pazienza,
Il cervello di mia moglie
Potrò giungere a sanar [1].

Cette charmante cavatine est tout à fait dans le goût de Cimarosa, surtout la réponse que le pauvre don Geronio se fait à soi-même :

Ma la zingara ch' io bramo
È impossible trovar.

Toutefois, si les idées de cette cavatine sont de la famille de celles de Cimarosa, le style dans lequel elles sont présentées est

1. Où trouver une bohémienne qui puisse m'éclairer sur mon sort ? Avec le temps et la patience, parviendrai-je à guérir la folie de ma femme
Mais, hélas! la bohémienne que je cherche est impossible à rencontrer.

fort différent. Le rôle de don Geronio est un de ceux qui ont fait la réputation du célèbre bouffe Paccini. Je me rappelle que presque chaque soir il jouait cette cavatine d'une manière différente : tantôt nous avions le mari amoureux de sa femme et désespéré de ses folies ; tantôt le mari philosophe, qui se moque le premier des bizarreries de la moitié que le ciel lui a donnée. A la quatrième ou cinquième représentation, Paccini se permit une folie tellement éloignée de nos manières, que je crains que le seul récit n'en déplaise. Il faut savoir que ce soir-là, la société était fort occupée d'un pauvre époux qui était loin de prendre avec philosophie les accidents de son état. On ne parlait, dans la plupart des loges de la Scala, que des circonstances de son malheur, qu'il venait d'apercevoir le jour même. Paccini, contrarié de voir que personne ne faisait attention à l'opéra, se mit, au milieu de sa cavatine, à imiter les gestes fort connus et le désespoir du mari malheureux. Cette impertinence répréhensible eut un succès incroyable ; il y eut de la progression dans les plaisirs du public. D'abord, quelques personnes seulement s'aperçurent qu'il y avait un grand rapport entre le désespoir de Paccini et celui du duc de ***. Bientôt le public tout entier reconnut les gestes et le mouchoir du pauvre duc, qu'il tenait sans cesse à la main lorsqu'il parlait de sa femme, pour essuyer les larmes du désespoir. Mais comment donner une idée de la joie universelle, lorsque le duc malheureux lui-même arriva au spectacle, et vint se placer en évidence dans la loge d'un de ses amis, fort peu élevée au-dessus du parterre ? Le public en masse se retourna pour mieux jouir de sa présence. Non-seulement ce mari infortuné ne s'aperçut point du grand effet qu'il produisait, mais encore le public reconnut bientôt à ses gestes, et surtout aux mouvements piteux de son mouchoir, qu'il contait son malheur aux personnes de la loge où il venait d'arriver, et qu'il n'oubliait aucune des circonstances cruelles de la découverte qu'il avait faite la nuit précédente.

Il faut savoir combien les grandes villes d'Italie sont petites villes, sous le rapport de la chronique scandaleuse et des aventures d'amour, pour pouvoir se figurer les accès de rire convulsif qui saisirent un public vif et malin, à la vue de l'époux malheureux dans la loge, et de Paccini sur la scène, qui, les yeux fixés sur lui en chantant sa cavatine, copiait à l'instant ses moindres gestes et les exagérait d'une manière grotesque. L'orchestre

oubliait d'accompagner, la police oubliait de faire cesser le scandale. Heureusement quelque personne sage entra dans la loge et parvint, non sans peine, à en extraire le duc éploré.

La superbe voix de Galli se déploya avec beaucoup d'avantage dans le salut que le Turc, à peine débarqué, adresse à la belle Italie :

Bell' Itallia, al fin ti miro
Vi saluto amiche sponde!

L'auteur du libretto avait ménagé une application pour Galli, chanteur adoré à Milan, et qui paraissait pour la première fois, de retour de Barcelone, où il était allé chanter pendant un an.

Les roulements de la voix de Galli, semblables à ceux du tonnerre, firent retentir l'immense salle de la *Scala;* mais l'on trouva que Rossini, qui était au piano, ne s'était nullement distingué dans ce duetto. Le public le lui fit sentir en criant sans cesse *bravo Galli!* et pas une seule fois *bravo maestro!* car, aux premières représentations d'un opéra, les applaudissements accordés au chanteur et au maestro sont toujours parfaitement distincts. On sent bien qu'il n'est pas question du poëte. Il faut être littérateur français pour s'aviser de juger un opéra par le mérite des paroles.

Il me serait impossible de peindre d'une manière qui approche de la réalité, l'enthousiasme du public, lorsqu'on arriva au charmant duetto :

Siete Turco, non vi credo
Cento donne intorno avete,
Le comprate, le vendete
Quando spento/è in voi l' ardor [1].

Je n'ai pu résister à la tentation de copier ces quatre vers, parce que chaque phrase, chaque mot a une grâce nouvelle dans la délicieuse musique de Rossini. Quand on l'a entendue, on ne se lasse pas de répéter ces paroles, si jolies dans la bouche d'une jeune femme, à qui elles servent de prétexte pour ne pas se laisser aimer, et qui brûle de voir réfuter son prétexte.

La réponse du Turc est jolie comme un madrigal de Voltaire.

Rossini seul au monde pouvait faire cette musique, qui peint la galanterie expirante et se changeant en amour. Lorsque les

1. Vous êtes un Turc, je ne puis vous croire; vous avez cent femmes dans vos sérails, vous les achetez, vous les vendez quand elles cessent de vous plaire.

paroles de Fiorilla ne sont encore que de la galanterie, l'accompagnement qui les suit exprime déjà les premières craintes de l'amour. L'extrême fraîcheur de cette cantilène sublime n'est altérée que pour esquisser les premiers traits de la passion naissante.

Comment peindre la nuance délicieuse du reproche *le comprate, le vendete*, répété plusieurs fois, et toujours avec un sentiment nouveau, par la voix si fine et si juste de la charmante Luigina C***! Heureuse Italie! ce n'est que là qu'on connaît l'amour.

Don Geronio, qui ne s'aperçoit que trop de la passion naissante de Fiorilla, emploie les grands moyens :

Se tu più mormori
Solo una sillaba,
Un cimiterio
Qui si farà [1].

Ces paroles sembleront choquantes à Paris, elles sont en Italie un modèle du style de libretto. Il y a un sens clair, passionné, comique, dans l'expression, et surtout sans aucune finesse à la Marivaux. Le temps que l'esprit mettrait à saisir cette finesse, à l'admirer, à l'applaudir, serait perdu pour le plaisir musical, et, ce qui est bien pis encore, en détournerait pour longtemps. Il faut *juger* pour sentir l'esprit ; il faut oublier de juger pour avoir les illusions de la musique : ce sont deux plaisirs que l'on doit se désabuser de jamais goûter ensemble. Il faut être homme de lettres français [2] pour ne pas revenir de cette erreur, sur la simple remarque que voici : la musique répète sans cesse les mêmes mots, à chaque répétition elle donne à la même parole un sens différent. Comment nos littérateurs estimables ne comprennent-ils pas qu'une seule de ces répétitions tue le vers, la mesure, le rhythme, et qu'un mot spirituel, répété ou seulement *prononcé lentement*, est souvent une sottise [3] ?

1. Si tu m'impatientes encore, si tu ajoutes une seule syllabe, je fais de ce lieu-ci un cimetière.

2. MM. Geoffroy, Hoffmann, les auteurs de *la Pandore*, etc., etc. M. Geoffroy, le plus spirituel de tous ces messieurs, appelait Mozart *un faiseur de charivari souvent barbare*. Ses successeurs sont bien plus sévères envers Mozart ; ils l'expliquent et le louent. Voir *l'Abeille*, t. II, p. 267 ; *la Renommée*, *le Miroir*, etc.

3. Un indiscret ennuyeux et louche, s'approche de M. de T***, dans une circonstance politique assez difficile : « Hé bien, Monseigneur, comment vont les affaires ? — Comme vous voyez, assez mal. »

Faites chanter cette réponse, elle devient aussi amusante que le galimatias de *la Pandore* sur la musique.

Les vers d'un opéra n'existent que dans le libretto, et grâce à la manière dont l'imprimeur dispose les mots dans la page. Les paroles que l'oreille entend sont toujours de la prose dans les moments passionnés où le chant succède au récitatif, et jamais un aveugle ne s'aviserait d'y reconnaître des vers.

La fin du quartetto dont j'ai cité quelques mots sans esprit français, mais excellents pour la musique, offre un cantilène parfait de comique et de vérité dramatique :

Nel volto estatico
Di questo e quello,

paroles que les quatre personnages intéressés, dona Fiorilla, son amant, son mari et le Turc, chantent ensemble.

A Milan, Paccini faisait le mari, Galli le Turc, Davide l'amant qui prétend défendre ses droits contre un nouveau venu, et madame Festa dona Fiorilla : l'ensemble était parfait.

Au second acte, le duetto si piquant,

D' un bel uso di Turchia
Forse avrai novella intesa,

dans lequel le jeune Turc propose tout simplement au mari de lui vendre sa femme, est digne du charmant duetto du premier acte. Ces paroles convenaient trop au tour d'esprit de Rossini pour qu'il ne leur donnât pas un chant parfaitement dramatique. Il est impossible de réunir plus de gaieté et plus de cette grâce brillante que personne n'a su rendre comme le cygne de Pesaro. Ce duetto peut défier hardiment tous les airs de Cimarosa et de Mozart : ces grands hommes ont des choses d'un mérite égal, mais non pas supérieur. Ils n'ont rien fait qui approche du ton de légèreté de cette cantilène. C'est comme les arabesques de Raphaël aux loges du Vatican. Pour trouver un rival à Rossini, il faudrait feuilleter les partitions de Paisiello.

Probablement le lecteur qui a entendu ce duetto à Paris se moque de mon enthousiasme ; je me hâte de lui faire observer qu'il faut que ce morceau soit parfaitement chanté : il y faut absolument un Davide. La grâce disparaît tout à fait, pour peu que les chanteurs manquent de facilité ou de hardiesse.

La scène du bal est un autre chef-d'œuvre. Je ne sais si les gens graves qui président à l'opéra bouffon ont osé en gratifier le public de Paris, lorsqu'ils lui ont donné une édition corrigée du *Turco in Italia*.

Le quintetto

> Oh! guardate che accidente,
> Non conosco più mia moglie [1],

est peut-être ce que j'ai entendu de plus délicieux dans les opéras bouffons de Rossini ; c'est que la simplicité y lutte avec la force d'expression. Mais il faut n'être pas tout à fait de sang-froid pour goûter ce genre de musique, et l'on sait que rien n'est plus offensant qu'une gaieté que l'on ne se sent pas disposé à partager ; le personnage triste se venge d'ordinaire par l'exclamation : plate bouffonnerie ! ou bien : farce digne des tréteaux !

On pense bien, sans que je le dise, que ce n'est pas parce qu'il était trop gai que les Milanais firent un accueil froid au nouveau chef-d'œuvre de Rossini. L'orgueil national était blessé. Ils prétendirent que Rossini s'était copié lui-même. On pouvait prendre cette liberté pour les théâtres des petites villes ; mais pour *la Scala*, le premier théâtre du monde, répétaient avec emphase les bons Milanais, il fallait se donner la peine de faire du neuf. Quatre ans plus tard, *le Turco in Italia* fut redonné à Milan, et reçu avec enthousiasme.

1. Prenez pitié de mon accident, dit le pauvre mari, qui trouve que tous les dominos du bal masqué se ressemblent, je ne puis plus reconnaître ma femme.

CHAPITRE XI

ROSSINI VA A NAPLES.

Vers 1814, la gloire de Rossini parvint jusqu'à Naples, qui s'étonna qu'il pût y avoir au monde un grand compositeur qui ne fût pas Napolitain. Le directeur des théâtres à Naples était un M. Barbaja de Milan, garçon de café qui, à force de jouer, et surtout de tailler au pharaon, et de donner à jouer, s'est fait une fortune de plusieurs millions. M. Barbaja, formé aux affaires à Milan, au milieu des fournisseurs français, faisant et défaisant leur fortune tous les six mois, à la suite de l'armée, ne manque pas d'un certain coup d'œil. Il vit sur-le-champ, à la manière dont la réputation de Rossini prenait dans le monde, que ce jeune compositeur, bon ou mauvais, à tort ou à raison, allait être l'homme du jour en musique; il prit la poste, et vint le chercher à Bologne. Rossini, accoutumé à avoir affaire à de pauvres diables d'*impressarj*, toujours en état de banqueroute flagrante, fut étonné de voir entrer chez lui un millionnaire qui, probablement, trouverait au-dessous de sa dignité de lui escamoter vingt sequins. Ce millionnaire lui offrit un engagement qui fut accepté sur-le-champ. Plus tard à Naples, Rossini signa une *scrittura* de plusieurs années. Il s'engagea à composer, pour M. Barbaja, deux opéras nouveaux tous les ans; il devait, de plus, arranger la musique de tous les opéras que le Barbaja jugerait à propos de donner soit au grand théâtre de *San-Carlo* à Naples, soit au théâtre secondaire, nommé *del Fondo*. Pour tout cela, Rossini avait douze mille francs par an, et un intérêt dans les jeux tenus à ferme par M. Barbaja, intérêt qui a valu au jeune compositeur quelque trente ou quarante louis chaque année.

La direction musicale de *San-Carlo* et du théâtre *del Fondo*, dont Rossini se chargea si légèrement, est une besogne immense, un travail de manœuvre, qui l'a obligé à transposer et à rajuster, selon la portée des voix des cantatrices ou selon le crédit de leurs

7.

protecteurs, une quantité du musique incroyable. Cela seul eût suffi pour flétrir un talent mélancolique, tendre, tenant à un système nerveux en état d'exaltation; Mozart en eût été éteint. Le caractère hardi et gai de Rossini le met au-dessus de tous les obstacles comme de toutes les critiques. Il ne voit jamais dans un ennemi, qu'une occasion nouvelle de se moquer et de faire des farces, si l'on me permet pour un instant un style au niveau de ce que je raconte.

Rossini se chargea de l'immense travail qui lui était dévolu, comme Figaro, dans son Barbier, se charge des commissions qui lui pleuvent de tous les côtés. Il s'en acquittait en riant, et surtout en se moquant de tout le monde; ce qui lui a valu une foule d'ennemis, dont le plus acharné, en 1823, est M. Barbaja, auquel il a joué le mauvais tour d'épouser sa maîtresse. Cet engagement signé par Rossini, n'a fini qu'en 1822, et a eu l'influence la plus marquée sur son talent, sur son bonheur, et sur l'économie de toute sa vie.

Toujours heureux, Rossini débuta à Naples, de la manière la plus brillante : ce fut par *Elisabetta regina d'Inghilterra*, opera seria (fin de 1815).

Mais pour comprendre le succès de notre jeune compositeur, et surtout les inquiétudes dont il fut assiégé à son arrivée dans l'aimable Parthénope, il faut remonter très-haut.

Le personnage influent à N..... est grand chasseur, grand joueur de ballon, cavalier infatigable, pêcheur intrépide; c'est un homme tout physique; il n'a peut-être qu'un seul sentiment, qui tient probablement encore à ses habitudes physiques, c'est l'amour des entreprises hardies. Du reste, également privé de cœur pour le mal comme pour le bien, c'est un être absolument sans aucune sensibilité morale d'aucune espèce, ainsi qu'il convient au vrai chasseur. On l'a dit avare, c'est une exagération; il abhorre de donner de l'argent de la main à la main, mais signe tant qu'on veut des bons sur son trésorier.

Le roi Ferdinand avait langui neuf ans en Sicile, comme emprisonné au milieu de gens qui lui parlaient parlement, finances, balance des pouvoirs et autre fatras inintelligible et contrariant. Il arrive à Naples, et voilà que l'une des plus belles choses de sa Naples chérie, une de celles qui, de loin, lui faisaient le plus regretter son séjour, le magnifique théâtre de *San-Carlo*, est anéanti en une nuit par le feu. Ce coup fut, dit-on, plus

sensible à ce prince, que la perte d'un royaume, ou celle d'une bataille. Au milieu de son désespoir, il se présente un homme qui lui dit : « Sire, cet immense théâtre que la flamme achève « de dévorer, je vous le referai en neuf mois, et plus beau qu'il « n'était hier. » M. Barbaja a tenu parole. En entrant dans le nouveau Saint-Charles (12 janvier 1817), le roi de Naples, pour la première fois depuis douze ans, se sentit vraiment roi. A partir de ce moment, M. Barbaja a été le premier homme du royaume. Ce premier homme du royaume, directeur des théâtres, et entrepreneur des jeux, protégeait mademoiselle Colbrand, sa première chanteuse, qui se moquait de lui toute la journée, et par conséquent le menait parfaitement. Mademoiselle Colbrand, aujourd'hui madame Rossini, a été, de 1806 à 1815, une des premières chanteuses de l'Europe. En 1815, elle a commencé à avoir souvent la voix fatiguée; c'est ce que chez les chanteurs du second ordre, on appelle vulgairement *chanter faux*. De 1816 à 1822, mademoiselle Colbrand a ordinairement chanté au-dessus ou au-dessous du ton, et a été ce qu'on appelle partout *exécrable;* mais c'est ce qu'il ne fallait pas dire à Naples. Malgré ce petit inconvénient, mademoiselle Colbrand n'est pas moins restée première chanteuse du théâtre de *San-Carlo*, et a été constamment applaudie. Voilà, suivant moi, un des triomphes les plus flatteurs pour le despotisme. S'il est un goût dominant chez le peuple napolitain, le plus vif et le plus sensible de l'univers, c'est sans contredit celui de la musique. Hé bien, durant cinq petites années, de 1816 à 1821, ce peuple tout de feu a été vexé de la manière la plus abominable dans le plus cher de ses plaisirs. M. Barbaja était mené par sa maîtresse, qui protégeait Rossini; il payait, autour du roi, *qui il fallait payer* (c'est la phrase napolitaine); il était aimé de ce prince, il a fallu supporter sa maîtresse.

Vingt fois je me suis trouvé à *San-Carlo*. Mademoiselle Colbrand commençait un air; elle chantait tellement faux, qu'il était impossible d'y tenir. Je voyais mes voisins déserter le parterre, les nerfs agacés, mais sans mot dire. Qu'on nie après cela que la terreur est le principe du gouvernement despotique! et que ce principe ne fait pas des miracles! obtenir du silence de la part de Napolitains en colère! Je suivais mes voisins, nous allions faire un tour au *Largo di Castello,* et revenions au bout de vingt minutes voir si nous pourrions accrocher quelque duetto ou

quelque morceau d'ensemble où la fatale protégée de M. Barbaja et du roi ne fît pas entendre sa superbe voix en décadence. Pendant la durée éphémère du gouvernement constitutionnel de 1821, mademoiselle Colbrand n'a osé reparaître sur la scène qu'en se faisant précéder par les plus humbles excuses ; et le public, pour lui faire pièce, s'est amusé à faire une réputation à mademoiselle Chaumel qui, à Naples, s'appelle *Comelli*, et qu'on savait sa rivale de toute manière.

CHAPITRE XII

L'ELISABETTA.

Lorsque, vers la fin de 1815, Rossini arriva à Naples, et donna son Élisabeth, les choses n'en étaient pas à ce point: le public était bien loin d'abhorrer mademoiselle Colbrand; jamais peut-être cette chanteuse célèbre ne fut si belle. C'était une beauté du genre le plus imposant: de grands traits, qui, à la scène, sont superbes, une taille magnifique, un œil de feu à la circassienne, une forêt de cheveux du plus beau noir-jais, enfin l'instinct de la tragédie. Cette femme, qui, hors de la scène, a toute la dignité d'une marchande de modes, dès qu'elle paraît le front chargé du diadème, frappe d'un respect involontaire, même les gens qui viennent de la quitter au foyer.

Le château de Kenilworth, roman de sir Walter Scott, n'a paru qu'en 1820; il me dispense toutefois de donner une analyse suivie de *l'Elisabetta* jouée à Naples en 1815. Quel lecteur ne se rappellera pas d'abord le caractère de cette reine illustre, chez qui les faiblesses d'une jolie femme que la jeunesse quitte, viennent obscurcir de temps en temps les qualités d'un grand roi? Dans le libretto comme dans le roman, Leicester, favori d'Élisabeth, est sur le point d'être élevé au trône, et de recevoir la main de cette princesse; mais, amoureux lui-même d'une femme moins impérieuse et plus aimable, qu'il a osé épouser en secret, il espère pouvoir tromper les yeux de l'amour jaloux et armé du souverain pouvoir. Dans l'opéra, l'épouse de Leicester ne s'appelle pas Amy Robsart, mais Mathilde. Le libretto fut traduit d'un mélodrame français, par un M. Smith, Toscan établi à Naples.

Le premier duetto *en mineur*, entre Leicester et sa jeune épouse, est magnifique et fort original. *Elisabetta* était la première musique de Rossini que l'on entendait à Naples; sa grande réputation, acquise dans le nord de l'Italie, avait disposé le pu-

ble napolitain à le juger avec sévérité; on peut dire que ce premier duetto

Incauta! che festi?

décida le succès de l'opéra et du maestro.

Un courtisan nommé *Norfolk*, jaloux du haut degré de faveur où le sentiment de la reine a placé Leicester, révèle à cette princesse le secret mariage de l'homme que son orgueil lui reproche d'aimer. Il lui apprend que son favori, qui revient victorieux de la guerre d'Écosse, et dont l'arrivée triomphale forme le commencement du premier acte, ramène avec lui sa nouvelle épouse, parmi les jeunes otages que l'Écosse envoie à Élisabeth, et que la reine vient d'admettre au nombre de ses pages. Elle vient ainsi d'attacher à sa cour sa rivale, cachée sous les vêtements d'un jeune homme. Ce moment de fureur et de malheur profond est superbe pour la musique. L'orgueil et l'amour, les deux passions qui déchirent le cœur de la reine, sont aux prises de la manière la plus cruelle. Le duetto

Con qual fulmine improviso
Mi percosse irato il ciel!

entre la reine et Norfolk, a eu autant de succès à Paris qu'à Naples. Il y a beaucoup de magnificence et de feu, ce qui est fort bien pour l'orgueil; mais l'amour n'y paraît que furieux.

La reine, hors d'elle-même, prescrit au grand-maréchal de sa cour de faire rassembler ses gardes, et de les préparer à la prompte exécution de ses ordres, quels qu'ils puissent être. Elle lui ordonne en même temps de faire paraître devant elle tous les otages écossais, et enfin d'appeler Leicester, qu'elle veut voir à l'instant. Après ces ordres rapides, donnés en peu de mots, Élisabeth reste seule. Il faut avouer que mademoiselle Colbrand était superbe en cet instant; elle ne se permettait aucun geste, elle se promenait, ne pouvant rester sans mouvement, en attendant la scène qui se prépare et l'homme qui l'a trahie; mais on voyait dans ses yeux qu'un mot allait envoyer à la mort cet amant perfide. Voilà les situations que la musique réclame.

Enfin Leicester paraît, mais les otages écossais s'avancent en même temps que lui. L'œil furieux d'Élisabeth cherche parmi ces pages l'être qu'elle doit haïr; elle a bientôt deviné Mathilde à son trouble. La passion des personnages se trahit par des mots

entrecoupés. Enfin le chant commence, c'est le *finale* du premier acte. La reine, qui se voit trahie par tout ce qui l'entoure, parle en secret à un garde, qui bientôt reparaît avec un coussin recouvert d'un voile. Élisabeth, après un dernier regard jeté sur Mathilde et sur Leicester, écarte ce voile d'un mouvement furieux. La couronne d'Angleterre paraît sur le coussin; elle l'offre à Leicester en même temps que sa main.

Ce moment est superbe. Ce moyen, déplacé peut-être dans la tragédie, est magnifique et du plus grand effet dans l'opéra, qui réclame les choses qui parlent aux yeux.

Élisabeth, qui se complaît dans sa fureur, se dit à elle-même :

Al colpo
Che lor serbava il fato,
Il gelo della morte
Impallidir li fè [1].

Leicester ne reçoit pas comme il le doit l'offre de la reine; celle-ci, furieuse, saisit le jeune page et l'entraîne sur le devant de la scène; elle dit à son amant : « Voilà la perfide qui fait de toi un traître. » Mathilde et son époux se voient découverts; dans leur trouble, ils ne répondent que par des mots entrecoupés. La reine appelle ses gardes. Toute la cour suit les gardes, et se trouve assister ainsi à tous les détails de ce grand événement, et à l'éclatante disgrâce de Leicester, auquel les gardes demandent son épée.

Il était impossible d'offrir un plus beau *finale* à la musique; cet art divin ne peut pas peindre les fureurs de la politique; malgré lui, lorsqu'il exprime des fureurs, ce sont bientôt celles de l'amour. Ici la jalousie poussée jusqu'à la rage chez Élisabeth, le désespoir le plus profond chez Leicester, l'amour tendre et éploré dans sa jeune épouse, tout sert à souhait la musique. Il serait peu exact de dire que cette situation contribua beaucoup au succès de Rossini. A la première représentation, les Napolitains étaient ivres de bonheur. Je me souviendrai toujours de cette première soirée. C'était un jour de gala à la cour. Je remarquai que la loge de la princesse de Belmonte, dans laquelle j'assistais à la première représentation d'*Élisabeth*, était d'abord

1. A ce coup imprévu, que le destin réservait à ces perfides, le frisson de la mort me t la pâleur sur leurs fronts.

fort disposée à la sévérité envers ce maestro, né loin de Naples, et qui avait acquis ailleurs sa célébrité.

Comme je l'ai dit, le premier duetto en mineur, entre l'ambitieux Leicester (Nozzari) et sa jeune épouse déguisée en page (mademoiselle Dardanelli), désarma tous les cœurs. Le charmant style de Rossini acheva bien vite la séduction. On trouvait les grandes émotions de l'opera seria, et elles n'étaient achetées par aucun moment de langueur et d'ennui.

La circonstance d'un jour de gala servit aussi le maestro. Rien ne dispose à goûter la splendeur, rien n'éloigne l'idée des chagrins solitaires et des peines de l'amour, comme les cérémonies brillantes d'un jour de fête à la cour. Or, il faut avouer que la musique d'*Élisabeth* est beaucoup plus *magnifique* que pathétique; à chaque instant les voix exécutent des batteries de clarinette, et les plus beaux morceaux ne sont souvent que de la musique de concert.

Mais que nous étions loin de toutes ces froides critiques à la première représentation! nous étions ravis : c'est le mot propre.

Arrivé à ce superbe *finale* du premier acte, je m'aperçois que j'ai oublié l'ouverture. Elle commença le succès de la pièce. Je me souviens que M. M***, excellent connaisseur, vint nous dire dans la loge de la princesse de B*** : « Cette ouverture n'est que celle de *l'Aureliano in Palmira*, renforcee d'harmonie. » Il s'est trouvé dans la suite que rien n'était plus exact. Lorsqu'un an plus tard, Rossini alla à Rome pour écrire *le Barbier de Séville*, sa paresse reprit cette même ouverture pour la troisième fois. Elle se trouve ainsi avoir à exprimer les combats de l'amour et de l'orgueil dans une des âmes les plus hautes dont l'histoire ait gardé la mémoire, et les folies du barbier Figaro. Le plus petit changement *de temps* suffit souvent pour donner l'accent de la plus profonde mélancolie à l'air le plus gai. Essayez de chanter en ralentissant le mouvement, l'air de Mozart : *Non più andrai farfallone amoroso.*

Les principaux motifs de cette ouverture, si souvent employée par Rossini, forment la péroraison du premier *finale* de l'*Elisabetta.*

CHAPITRE XIII

SUITE DE L'ELISABETH.

Le second acte s'ouvre par une scène superbe. La terrible Élisabeth fait amener devant elle, par ses gardes, la tremblante Mathilde. C'est pour lui adresser ces paroles fatales :

T' inoltra, in me tu vedi
It tuo giudice, o donna.

« La politique condamne à une mort ignominieuse une femme « ennemie qui a osé s'introduire dans ma cour sous un déguise« ment perfide. Un reste de pitié parle encore dans mon âme. « Écris, renonce aux prétendus droits que tu peux te croire sur « le cœur de l'ambitieux Leicester. Reviens de ton erreur. »

Ce récitatif obligé est magnifique. A la première représentation, il serra tous les cœurs.

Il faut avoir vu mademoiselle Colbrand dans cette scène, pour comprendre le succès d'enthousiasme qu'elle eut à Naples, et toutes les folies qu'elle faisait faire à cette époque.

Un Anglais, l'un des rivaux de Barbaja, avait fait venir d'Angleterre des dessins fort soignés, au moyen desquels on pût reproduire, avec la dernière exactitude, le costume de la sévère Élisabeth. Ces habits du seizième siècle se trouvèrent convenir admirablement à la taille et aux traits de la belle Colbrand. Tous les spectateurs connaissaient l'anecdote de la vérité du costume; cette idée consacrant, par le prestige des souvenirs, l'aspect imposant de mademoiselle Colbrand, augmentait encore l'effet de son étonnante beauté. Jamais l'imagination la plus exaltée par le roman de Kenilworth n'a pu se figurer une Élisabeth plus belle, et surtout plus majestueuse. Dans l'immense salle de San-Carlo, il n'y avait peut-être pas un seul homme qui ne sentît qu'on devait voler à la mort avec plaisir pour obtenir un regard de cette belle reine.

Mademoiselle Colbrand, dans Élisabeth, n'avait point de gestes, rien de théâtral, rien de ce que le vulgaire appelle des *poses* ou des *mouvements tragiques*. Son pouvoir immense, les événements importants qu'un mot de sa bouche pouvait faire naître, tout se peignait dans ses yeux espagnols si beaux, et dans certains moments si terribles. C'était le regard d'une reine dont la fureur n'est retenue que par un reste d'orgueil; c'était la manière d'être d'une femme belle encore, qui dès longtemps est accoutumée à voir la moindre apparence de volonté suivie de la plus prompte obéissance[1]. En voyant mademoiselle Colbrand parler à Mathilde, il était impossible de ne pas sentir que, depuis vingt ans, cette femme superbe était reine absolue. C'est cette *ancienneté* des habitudes que le pouvoir suprême fait contracter, c'est l'évidence de l'absence de toute espèce de doute sur le dévouement que ses moindres fantaisies vont rencontrer, qui formait le trait principal du jeu de cette grande actrice : toutes

1. Il celere ubbidir.

M. Manzoni, dans son Ode sur la mort de Napoléon. Ce sont les seuls vers, à ma connaissance, dignes du sujet.

Ei fù; siccome immobile,
Dato il mortal respiro,
Cadde la spoglia immemore
Orba di un tanto Spiro,
Così percossa e attonita
La Terra al nunzio sta.

Muta pensando all' ultima
Ora dell' uom fatale,
Ne sa quando una simile
Orma di piè mortale
La sua cruente polvere
A calpestar verrà.

Dall' Alpi alle Piramidi,
Dal Manzanarrè al Reno,
Di Lui securo in fulmine,
Tenea dietro al baleno,
Scoppiò da Scilla al Tanai,
Dall' uno all' altro mar.

. . . .
. . . .

Fù vera gloria? ai posteri
L'ardua sentenza. Nui
Chiniam la fronte al Massimo
Fattor che volle in Lui

ces choses se lisaient dans la tranquillité des mouvements de la reine. Le peu de mouvements qu'elle faisait lui étaient arrachés par la violence des combats de passions qui déchiraient son âme, aucun par l'intention de se faire obéir. Nos plus grands acteurs tragiques, Talma lui-même, ne sont pas exempts de gestes forts et impérieux, dans les rôles de tyrans. Peut-être ces gestes impérieux, ces espèces de gasconnades tragiques, sont-elles une des exigences d'un parterre de mauvais goût, tel que celui qui décide du sort de nos tragédies; mais ces gestes, pour être applaudis, n'en sont pas moins absurdes. Un roi absolu est l'homme du monde qui fait le moins de gestes[1]; ils lui sont inutiles : il est depuis longtemps accoutumé à voir ses moindres signes suivis, avec la rapidité de l'éclair, de l'exécution de ses volontés.

La scène superbe dans laquelle mademoiselle Colbrand était si grande tragédienne, se termine par un duetto entre la reine et Mathilde,

Pensa che sol per poco
Sospendo l' ira mia,

qui se change bientôt en terzetto, par l'arrivée de Leicester.

Del Creator suo spirito
Più vasta orma stampar.

Ei sparve, e i dì nell' ozio
Chiuse in si breve sponda,
Segno d' immensa invidia,
E di pietà profonda,
D' inestinguibil odio,
E d' indomato amor.

. . . .

O quante volte al tacito
Morir di un giorno inerte,
Chinati i rai fulminei,
Le braccia al sen conserte,
Stette, e dei dì che furono
L' assalse il sovvenir!

Ei ripensò le mobile
Tende, i percossi valli,
E il lampo dei manipoli,
E l' onda dei cavalli,
E il concitato imperio,
E il celere ubbidir.

. . . .

. . . .

1. Alfieri, Vita, figure de Louis XV.

On nous dit que c'était Rossini qui avait eu l'idée de l'arrivée de Leicester entre ces deux femmes, l'une ne retenant qu'à peine les éclats de sa fureur, l'autre élevée jusqu'à la haute énergie par le désespoir de l'amour sincère dans un cœur de seize ans. On peut dire que dans le genre du libretto d'opéra, cette idée est de génie.

Après ce terzetto magnifique, nous eûmes deux airs chantés, l'un par Norfolk (Garcia), l'autre par Leicester (Nozzari) : ils sont bien composés. On peut juger s'ils furent bien chantés par deux ténors rivaux paraissant dans une occasion solennelle, devant tout ce que Naples avait de plus grands personnages et de connaisseurs les plus difficiles. Cependant, pour la composition, ils parurent tomber un peu dans le lieu commun, et n'être pas à la hauteur du reste de l'opéra.

Leicester est mis en prison et condamné à mort par les cours de justice du pays. Quelques moments avant l'exécution, Élisabeth ne peut résister à l'idée de ne plus revoir le seul homme qui ait pu faire pénétrer un sentiment tendre dans un cœur dévoué à l'ambition et aux sombres jouissances du pouvoir. Elle paraît dans la prison de Leicester. Le traître Norfolk y était avant elle, et à son arrivée se cache derrière un pilier de la prison. Les deux amants ont une explication. Ils reconnaissent que Norfolk a voulu perdre Leicester. Norfolk, qui se voit découvert et sans espoir de pardon, se précipite sur Élisabeth, un poignard à la main. Mathilde, la jeune épouse de Leicester, qui venait lui dire un dernier adieu, est assez heureuse pour sauver la reine par un cri qui l'avertit du danger.

Élisabeth, déjà à demi vaincue par sa conversation avec Leicester, pardonne aux amants, et Rossini prend sa revanche des deux airs, peut-être un peu faibles, qui précèdent, par l'un des plus magnifiques *finale* qu'il ait peut-être jamais écrits.

Le cri de la reine,

Bell' alme generose,

porta jusqu'à la folie l'enthousiasme du public. Nous fûmes plus de quinze représentations avant de pouvoir porter un œil critique sur ce morceau superbe.

Élisabeth pardonne à Leicester et à Mathilde; voici ses paroles :

Bell' alme generose,
A questo sen venite;
Vivete, omai gioite
Siate felici ognor [1].

Quand enfin nous eûmes assez de sang-froid pour examiner, nous trouvâmes que ce chant était doux et tranquille comme le calme après la tempête. Du reste, Rossini a réuni, je crois, tous les défauts de son style dans ces vingt ou trente mesures. Le chant principal est étouffé sous un déluge d'ornements déplacés et de roulades qui ont l'air d'être écrites pour des instruments à vent, et non pour une voix humaine.

Mais il faut être juste, Rossini arrivait à Naples; il voulait réussir, il dut s'attacher à plaire à la prima donna qui gouvernait entièrement le directeur Barbaja. Or, mademoiselle Colbrand n'a jamais eu de pathétique dans son talent; il a été magnifique comme sa personne; c'était une reine, c'était Élisabeth, mais c'était Élisabeth donnant des ordres du haut d'un trône, et non pas pardonnant avec générosité.

Quand le génie de Rossini l'eût porté au pathétique, ce que je suis loin d'accorder, il eût dû s'en abstenir à cause de la voix de la célèbre cantatrice à laquelle il confiait le rôle d'Élisabeth.

Dans le morceau *bell' alme generose*, Rossini, par un artifice fort simple, rassembla tous les agréments, de quelque espèce qu'ils fussent, que mademoiselle Colbrand exécutait bien. Nous eûmes comme un inventaire en nature de tous les moyens quelconques de cette belle voix, et l'on va juger de ce que peut en musique la perfection de l'exécution. Ces agréments étaient faits avec une telle supériorité, que, malgré l'absurdité flagrante, il ne nous fallut pas moins de quinze ou vingt représentations pour que nous pussions nous apercevoir qu'ils étaient déplacés.

Rossini, qui ne reste jamais court, répondait à nos critiques : « Elisabeth est reine même en pardonnant. Dans un cœur si altier, le pardon le plus généreux en apparence n'est encore qu'un acte de politique. Quelle est la femme, même sans être vaine, qui puisse pardonner l'injure de se voir préférer une autre femme? »

Alors les vieux dilettanti se fâchaient : « Toute votre musique « pèche par l'absence du pathétique, disaient-ils; elle n'est que

1. Ames nobles et généreuses, approchez-vous de moi : vivez, soyez heureuses désormais; goûtez un bonheur dont je serai la source.

« magnifique, comme le talent de votre première chanteuse. Elle « devrait être si profondément tendre dans le rôle de Mathilde, et « vous n'avez que le commencement du terzetto

Pensa che sol per poco,

« qui encore est plutôt simple comme un nocturne, que tendre « comme un air de passion; mais il repose l'âme de la magnifi« cence de tout ce qui l'entoure, et il doit au contraste les quatre « cinquièmes du plaisir qu'il nous fait. Avouez franchement que « vous avez toujours sacrifié l'expression et la situation drama« tique aux broderies de la Colbrand. » — *J'ai sacrifié au succès*, répondit Rossini avec une sorte de fierté qui lui allait à merveille. L'aimable archevêque de T... vint à son secours. A Rome, s'écria-t-il, Scipion, accusé devant le peuple, dit pour toute réponse à ses ennemis : « Romains, il y a dix ans qu'à pareil jour je détruisis Carthage; allons au Capitole rendre grâces aux dieux immortels. »

Il est sûr que l'effet d'*Élisabeth* fut prodigieux. Quoique fort inférieur à *Otello*, par exemple, il y a dans cet opéra bien des choses d'une fraîcheur délicieuse et entraînante.

Aujourd'hui, de sang-froid, j'y blâmerais l'emploi de deux ténors pour les rôles de Norfolk et de Leicester. Rossini aurait répondu à ce reproche : « J'avais ces deux ténors, et je n'avais « pas de voix de basse pour le rôle du traître Norfolk. » La vérité est qu'avant Rossini on ne donnait jamais des rôles importants aux voix de basse dans l'opéra séria. Ce maestro est le premier qui ait écrit, pour ces sortes de voix, des parties difficiles dans les opéras de *mezzo carattere*, tels que *la Cenerentola*, *la Gazza ladra*, *Torvaldo e Dorliska*, etc.; et l'on peut dire que c'est sa musique qui a fait naître les Lablache, les Zuchelli, les Galli, les Remorini, les Ambrosi.

CHAPITRE XIV

OPÉRAS DE ROSSINI A NAPLES.

Mademoiselle Colbrand chanta, dans une même année, l'*Élisabeth* de Rossini, la *Gabrielle de Vergy* de Caraffa, *la Cora* et la *Médée* de Mayer, et tout cela d'une manière sublime, et surtout avec une agilité incroyable dans la voix. San-Carlo présentait alors un des plus beaux spectacles que puisse désirer l'amateur le plus passionné et le plus difficile; mademoiselle Colbrand était secondée par Davide le fils, et par Nozzari, Garcia et Siboni. Mais ce beau moment dura peu; dès l'année suivante, 1816, la voix de mademoiselle Colbrand faiblit, et ce fut déjà une bonne fortune dont on se félicitait, que de lui entendre chanter un air sans fautes. La seule crainte d'être toujours tout près d'une note fausse empêchait le charme de naître; ainsi, même en musique, pour être heureux, il ne faut pas en être réduit à examiner : voilà ce que les Français ne veulent pas comprendre; leur manière de jouir des arts, c'est de les juger.

On attendait les premières mesures de l'air de mademoiselle Colbrand; voyait-on qu'elle eût pris son parti de chanter faux, on prenait aussi le sien, et l'on faisait la conversation, ou l'on allait au café prendre une glace. Au bout de quelques mois, le public, ennuyé de ces promenades, avoua tout haut que la pauvre Colbrand avait vieilli, et attendit qu'on l'en débarrassât. Comme on ne se pressait pas, il murmura; ce fut alors que la fatale protection dont la Colbrand était honorée parut dans tout ce qu'elle avait de dur pour un peuple qui se voyait enlever à la fois son dernier plaisir et l'éternel sujet de ses vanteries et de son orgueil envers les étrangers. Le public témoigna de mille manières sa profonde impatience toujours le pouvoir sans bornes se fit sentir, et, comme une main de fer, arrêta tout court l'indignation du peuple le plus bruyant de l'univers. Cet acte de complaisance du roi pour son M. Barbaja, lui a plus aliéné de cœurs que tous

les actes de despotisme possibles exercés envers un peuple qui sera peut-être digne de la liberté dans cent ans.

En 1820, pour procurer une vraie joie aux habitants de Naples, ce n'est pas la constitution d'Espagne qu'il fallait leur donner, c'est mademoiselle Colbrand qu'il fallait leur ôter.

Rossini n'avait garde d'entrer dans toutes les intrigues de Barbaja. On vit bientôt que, par caractère, c'était l'homme le plus étranger à l'intrigue, et surtout à l'esprit de suite qu'elle exige; mais, appelé par M. Barbaja à Naples, lié d'amour avec mademoiselle Colbrand, il était difficile que les Napolitains ne lui fissent pas sentir quelquefois le contre-coup de leurs ennuis. Ainsi le public de Naples, toujours séduit par le talent de Rossini, a toujours eu la meilleure envie de le siffler. Lui, de son côté, ne pouvant plus compter sur la voix de mademoiselle Colbrand, s'est jeté de plus en plus dans l'harmonie allemande, et surtout s'est éloigné de plus en plus de la *véritable expression dramatique*. Mademoiselle Colbrand le persécutait sans cesse pour qu'il plaçât dans ses airs les agréments dont sa voix avait l'habitude.

On voit par quel enchaînement de circonstances fatales le pauvre Rossini a eu quelquefois les apparences de la pédanterie en musique. C'est un grand poëte, et un poëte comique forcé à être *érudit*, et érudit sur des choses tristes et sérieuses. Qu'on se figure Voltaire obligé, pour vivre, à écrire l'histoire des juifs du ton de Bossuet.

Rossini a été quelquefois Allemand, mais c'est un Allemand aimable et plein de feu[1].

Après l'*Élisabeth*, il courut à Rome, où il donna dans le même carnaval (1816) *Torvaldo e Dorliska* et le *Barbier;* il reparut à Naples et fit jouer *la Gazetta*, petit opéra buffa, demi-succès, et ensuite *Otello* au théâtre *del Fondo*. Après *Otello* il alla à Rome pour *la Cenerentola*, et fit son voyage de Milan pour *la Gazza ladra*. A peine de retour à Naples, il donna l'*Armide*.

Le jour de la première représentation, le public le punit de la voix incertaine de mademoiselle Colbrand, et l'*Armide* réussit

1. Je demande pardon aux Allemands de parler de leur musique d'opéra avec peu de respect; je suis sincère. Du reste, l'on ne peut pas douter de mon estime pour le peuple qui a produit Luther. Les Allemands peuvent voir que je ne ménage pas la musique de mon propre pays, au risque de passer pour mauvais citoyen.

peu, malgré le superbe duetto. Vivement piqué de la froideur qu'on lui montrait, Rossini chercha à conquérir un succès sans employer la voix de mademoiselle Colbrand; comme les Allemands, il eut recours à son orchestre, et de l'accessoire fit le principal. Il prit une revanche complète de l'irréussite d'*Armide* dans le *Moïse*. Le succès fut immense. De ce moment le goût de Rossini fut faussé. Il écrivit de *l'harmonie* légère et spirituelle en se jouant : il avait, au contraire, assez de peine, après vingt opéras, à trouver des cantilènes nouvelles. La paresse, d'accord avec la nécessité, lui fit adopter le genre allemand. *Moïse* fut immédiatement suivi de *Ricciardo e Zoraïde*, d'*Ermione*, de *la Donna del Lago* et de *Maometto secondo*. Tous ces opéras allèrent aux nues, à l'exception d'*Ermione*, qui était un essai. Rossini, pour varier, avait voulu se rapprocher du genre déclamé, donné aux Français par Gluck. De la musique sans plaisir physique pour l'oreille n'était pas faite pour plaire beaucoup à des Napolitains. D'ailleurs, dans *Ermione*, tout le monde se fâchait, et toujours, et il n'y avait qu'une seule couleur, celle de la colère. La colère, en musique, n'est bonne que comme contraste. C'est un axiome napolitain, qu'il faut la colère du tuteur avant l'air tendre de la pupille.

Pour les derniers opéras que je viens de nommer, Rossini eut une ressource, la voix de mademoiselle Pisaroni, superbe contr'-alto et cantatrice décidément du premier ordre.

Les hommes pour lesquels il a écrit sont Garcia, Davide le fils et Nozzari, tous les trois ténors; Davide, le premier ténor existant, et qui met du génie dans son chant : il improvise sans cesse, et quelquefois se trompe; Garcia, remarquable par la sûreté étonnante de sa voix; et enfin Nozzari, la moins belle voix des trois, et qui cependant a été un des meilleurs chanteurs de l'Europe.

CHAPITRE XV

TORVALDO E DORLISKA.

Après l'éclatant succès de l'*Élisabeth*, Rossini fut appelé à Rome pour le carnaval de 1816; il y composa, au théâtre *Valle*, un opéra semi-serio assez médiocre, *Torvaldo e Dorliska*; et au théâtre *Argentina*, son chef-d'œuvre du *Barbier de Séville*. Rossini écrivit *Torvaldo* pour les deux premières basses d'Italie, Galli et Remorini, en 1816; Lablache et Zuchelli étaient encore peu connus. Il eut pour ténor Domenico Donzelli, alors excellent, et surtout plein de feu.

Il y a un cri de passion dans le grand air de Dorliska,

Ah! Torvaldo!
Dove sei?

qui, lorsqu'il est chanté avec hardiesse et abandon, produit toujours beaucoup d'effet. Le reste de cet air, un terzetto entre le tyran, l'amant et un portier bouffon :

Ah! qual raggio di speranza!

et l'on peut dire tout l'opéra, ferait la réputation d'un maestro ordinaire, mais n'ajoute rien à celle de Rossini. C'est comme un mauvais roman de Walter Scott, le rival du maestro de Pesaro en célébrité européenne. Certainement un inconnu qui aurait fait *le Pirate* ou *l'Abbé*, serait sorti à l'instant des rangs vulgaires de la littérature. Ce qui distingue le grand maître, c'est la hardiesse du trait, la négligence des détails, le grandiose de la touche; il sait économiser l'attention pour la lancer tout entière sur ce qui est important. Walter Scott répète le même mot trois fois dans une phrase, comme Rossini le même trait de mélodie, exécuté successivement par la clarinette, le violon et le hautbois.

J'aime mieux une ébauche du Corrège, qu'un grand tableau fort soigné de Charles Lebrun, ou de tel de nos grands peintres.

Le tyran, dans l'opéra de *Dorliska*, lequel par sa niaiserie uniforme, et visant au sublime du style, et par le manque total d'originalité et d'individualité dans les personnages, me semble une traduction de quelque mélodrame du boulevard; le tyran chante un superbe *agitato :* c'est un des plus beaux airs que l'on puisse choisir pour une voix de basse; aussi Lablache et Galli ne manquent-ils guère de le placer dans leurs concerts. J'ajouterai, pour diminuer les regrets de ceux des lecteurs qui ne le connaîtraient pas, que cet air n'est autre chose que le fameux duetto de la lettre, dans le second acte d'*Otello*,

Non m' inganno, al mio rivale.

CHAPITRE XVI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA.

Rossini trouva l'impresario du théâtre Argentina à Rome, tourmenté par la police, qui lui refusait tous les *libretti* (poëmes), sous prétexte d'allusions. Quand un peuple est spirituel et mécontent, tout devient allusion[1]. Dans un moment d'humeur, l'impresario romain proposa au gouverneur de Rome *le Barbier de Séville*, très-joli libretto mis jadis en musique par Paisiello. Le gouverneur, ennuyé ce jour-là de parler mœurs et décence, accepta. Ce mot jeta Rossini dans un cruel embarras, car il a trop d'esprit pour n'être pas modeste envers le vrai mérite. Il se hâta d'écrire à Paisiello à Naples. Le vieux maestro, qui n'était pas sans un grand fonds de *gasconisme*, et qui se mourait de jalousie du succès de l'*Élisabeth*, lui répondit très-poliment qu'il applaudissait avec une joie véritable au choix fait par la police papale. Il comptait apparemment sur une chute éclatante.

Rossini mit une préface très-modeste au-devant du *libretto*, montra la lettre de Paisiello à tous les dilettanti de Rome, et se mit au travail. En treize jours, la musique du *Barbier* fut achevée. Rossini croyant travailler pour les Romains, venait de créer le chef-d'œuvre de la *musique française*, si l'on doit entendre par ce mot la musique qui, modelée sur le caractère des Français d'aujourd'hui, est faite pour plaire le plus profondément

1. La guerre du gendarme contre la pensée présente partout des circonstances burlesques. En 1823, l'on ne veut pas permettre à Talma la représentation de *Tibère*, tragédie de Chénier, qui est mort il y a dix ans, de peur des allusions. Allusions à qui? et de la part d'un poëte mort en 1812 en exécrant Napoléon.

A Vienne, l'on vient de suspendre la représentation d'*Abufar*, charmant opéra de M. Caraffa, comme pouvant porter les peuples à un amour illicite. D'abord, il n'y a pas amour criminel, puisque Farhan n'est pas frère de Salema; et plût à Dieu que les jolies Viennoises ne pussent être fourvoyées que par le sentiment! Ce n'est pas l'amour, quel qu'il soit, c'est le châle qui est funeste à la vertu.

possible à ce peuple, tant que la guerre civile n'aura pas changé son caractère.

Les chanteurs de Rossini furent madame Giorgi pour le rôle de Rosine, Garcia pour celui d'Almaviva; Zamboni faisait Figaro, et Boticelli le médecin Bartholo. La pièce fut donnée au théâtre d'Argentina, le 26 décembre 1816. (C'est le jour où la *stagione* du carnaval commence en Italie.)

Les Romains trouvèrent le commencement de l'opéra ennuyeux et bien inférieur à Paisiello. Ils cherchaient en vain cette grâce naïve, inimitable, et ce style le miracle de la simplicité. L'air de Rosine *sono docile* parut hors de caractère; on dit que le jeune maestro avait fait une virago d'une ingénue. La pièce se releva au duetto entre Rosine et Figaro, qui est d'une légèreté admirable et le triomphe du style de Rossini. L'air de la *Calunnia* fut jugé magnifique et original, les Romains ne comprenaient pas Mozart en 1816.

Après le grand air de Basile, on regretta sans cesse davantage la grâce naïve et quelquefois expressive de Paisiello. Enfin, ennuyés des choses communes qui commencent le second acte, choqués du manque total d'expression, les spectateurs firent baisser la toile. En cela, le public de Rome, si fier de ses connaissances musicales, fit un acte de hauteur qui se trouva aussi, comme il arrive souvent, un acte de sottise. Le lendemain la pièce alla aux nues; l'on voulut bien s'apercevoir que si Rossini n'avait pas les mérites de Paisiello, il n'avait pas aussi la langueur de son style, défaut cruel qui gâte souvent les ouvrages, si semblables d'ailleurs, de Paisiello et du Guide. Depuis vingt ou trente ans que l'ancien maître a écrit, le public romain s'étant mis à faire moins de conversation à l'opéra, il lui arrive de s'ennuyer aux récitatifs éternels qui séparent les morceaux de musique des opéras de 1780. C'est comme si, parmi nous, le parterre s'avise, dans trente ans d'ici, de trouver incompréhensibles les entr'actes éternels de nos tragédies actuelles, parce qu'on aura trouvé le moyen de l'amuser dans les entr'actes, soit avec deux ou trois jeux d'orgues qui se répondent et font assaut[1], soit par des expériences de physique, ou le jeu de loto. Quel que soit l'état de perfection où nous avons porté tous les arts, il faut

1. Comme à l'église *del Gesù* à Rome, les 31 décembre et 1er janvier de chaque année.

bien s'attendre que la postérité aura l'impertinence d'inventer aussi quelque chose.

L'ouverture du *Barbier* amusa beaucoup à Rome; on y vit ou l'on crut y voir les gronderies du vieux tuteur amoureux et jaloux, et les gémissements de la pupille. Le petit terzetto

Zitti, zitti, piano, piano,

du second acte, alla aux nues. « Mais c'est de la petite musique, « disait le parti contraire à Rossini; cela est amusant, sautillant, « mais n'exprime rien. Quoi! Rosine trouve un Almaviva fidèle « et tendre, au lieu du scélérat qu'on lui avait peint, et c'est par « d'insignifiantes roulades qu'elle prétend nous faire partager « son bonheur! »

Di sorpresa, di contento
Son vicina a delirar.

Hé bien, les roulades si singulièrement placées sur ces paroles, et qui faillirent, même le second jour, entraîner la chute de la pièce à Rome, ont eu beaucoup de succès à Paris; on y aime la galanterie et non l'amour. *Le Barbier*, si facile à comprendre par la musique, et surtout par le poëme, a été l'époque de la conversion de beaucoup de gens. Il fut donné le 23 septembre 1819, mais la victoire sur les pédants qui défendaient Paisiello comme ancien, n'est que de janvier 1820. (Voir *la Renommée*, journal libéral d'alors.) Je ne doute pas que quelques dilettanti ne me reprochent de m'arrêter à des lieux communs inutiles à dire; je les prie de vouloir bien relire les journaux d'alors et même ceux d'aujourd'hui, ils ne les trouveront pas mal absurdes, quoique le public ait fait d'immenses progrès depuis quatre ans.

La musique aussi a fait un pas immense depuis Paisiello; elle s'est défaite des récitatifs ennuyeux et a conquis les *morceaux d'ensemble*. Il est ridicule, disent les pauvres gens froids, de chanter cinq ou six à la fois. — Vous avez raison; il est même souverainement absurde de chanter deux ensemble; car, quand est-ce qu'il arrive, même sous l'empire de la passion la plus violente, de parler longtemps deux à la fois? Au contraire, plus le mouvement de passion est vif, plus on accorde d'attention à ce que dit la personne que nous voulons persuader. Voyez les sauvages [1] et les Turcs, qui ne cherchent pas à se faire une réputa-

1. *Mœurs et Coutumes des nations indiennes*, ouvrage traduit de l'anglais de Jean Heckewelder, par M. du Ponceau. Paris, 1822.

tion de vivacité et d'esprit Rien de plus judicieux que ce raisonnement. Ne vous semble-t-il pas parfait? Hé bien, l'expérience le détruit de fond en comble. Rien de plus agréable que les duetti. Donc, pauvres littérateurs estimables qui appliquez votre dialectique puissante à juger des arts que vous ne voyez pas, allez faire une dissertation pour prouver que Cicéron nous amuse, ou que M. Scoppa vient enfin de trouver le vrai rhythme de la langue française et l'art de faire de beaux vers.

La vivacité et le crescendo des morceaux d'ensemble chasse l'ennui et réveille un peu ces pauvres gens *solides* que la mode jette impitoyablement dans la salle de Louvois [1].

Rossini luttant contre un des génies de la musique dans *le Barbier*, a eu le bon esprit, soit par hasard, soit bonne théorie, d'être éminemment lui-même.

Le jour où nous serons possédés de la curiosité, avantageuse ou non pour nos plaisirs, de faire une connaissance intime avec le style de Rossini, c'est dans *le Barbier* que nous devons le chercher. Un des plus grands traits de ce style y éclate d'une manière frappante. Rossini, qui fait si bien les finals, les morceaux d'ensemble, les duetti, est faible et joli dans les airs qui doivent peindre la passion avec simplicité. Le chant *spianato* est son écueil.

Les Romains trouvèrent que si Cimarosa eût fait la musique du *Barbier*, elle eût peut-être été un peu moins vive, un peu moins brillante, mais bien plus comique et bien autrement expressive. Avez-vous été militaire? avez-vous couru le monde? vous est-il arrivé de retrouver tout à coup aux eaux de Baden, une maîtresse charmante que vous aviez adorée, dix ans auparavant, à Dresde ou à Bayreuth? Le premier moment est délicieux; mais le troisième ou quatrième jour, vous trouvez trop de délices, trop d'adorations, trop de douceur. Le dévouement sans bornes de cette bonne et jolie Allemande vous fait regretter, sans peut-être oser en convenir avec vous-même, le piquant et les caprices d'une belle Italienne pleine de hauteur et de folie. Telle est exactement l'impression que vient de me faire l'admirable musique du *Matrimonio segreto*, à la reprise qu'on vient

1. L'Allemand, qui met tout en doctrine, traite la musique savamment; l'Italien voluptueux y cherche des jouissances vives et passagères; le Français, plus vain que sensible, parvient à en parler avec esprit; l'Anglais la paie et ne s'en mêle pas.

(*Raison, Folie*, tome I, page 220.)

d'en donner à Paris, pour mademoiselle de Meri. Le premier jour, en sortant du théâtre, je ne voyais dans Rossini qu'un pygmée. Je me souviens que je me dis : Il ne faut pas se presser de juger et de porter des décisions, je suis sous le charme. Hier (19 août 1823), en sortant de la quatrième représentation du *Matrimonio*, j'ai aperçu bien haut l'obélisque immense, symbole de la gloire de Rossini. L'absence des dissonances se fait cruellement sentir dans le second acte du *Matrimonio*. Je trouve que le désespoir et le malheur y sont exprimés à l'eau rose. Nous avons fait des progrès dans le malheur depuis 1793 [1]. Le grand quartetto du premier acte,

Che tristo silenzio !

paraît long ; en un mot, Cimarosa a plus d'idées que Rossini, et surtout de bien meilleures idées, mais Rossini a le style meilleur.

Comme, en amour, c'est le piquant des caprices de l'Italie qui manque à une tendre Allemande ; par un effet contraire, en musique, c'est le piquant des dissonances et du genre enharmonique allemand qui manque aux grâces délicieuses et suaves de la mélodie italienne. Rappelez-vous le *ti maledico* du second acte d'*Otello*, ne devrait-il pas y avoir dans le *Matrimonio* quelque chose dans ce genre lorsque le vieux marchand Geronimo, si entiché de la noblesse, découvre que sa fille Carolina a épousé un commis ? Un dilettante auquel j'ai soumis ce chapitre sur le *Barbier*, pour qu'il corrigeât les erreurs de fait où je tombe souvent, comme l'astrologue de La Fontaine dans un puits, en regardant au ciel, me dit : « Est-ce là ce que vous nous donnez « pour une analyse du *Barbier* ? C'est de la crème fouettée. Je ne « puis me faire à ces phrases en filigrane. Allons, mettez vous à « l'ouvrage sérieusement, ouvrons la partition, je vais vous « jouer les principaux airs ; faites une analyse serrée et raisonnable. »

On sent bien dans le chœur des donneurs de sérénade, qui forme l'introduction, que Rossini lutte avec Paisiello ; tout est grâce et douceur, mais non pas simplicité. L'air du comte Almaviva est faible et commun ; c'est un amoureux français de 1770.

1. Première représentation du *Matrimonio segreto* en 1793, à Vienne. L'empereur Joseph s'en fait donner une seconde représentation dans la même soirée.

En revanche, tout le feu de Rossini éclate dans le chœur

Mille grazie, mio signore!

et cette vivacité s'élève bientôt jusqu'à la verve et au *brio*, ce qui n'arrive pas toujours à Rossini. Ici son âme semble s'être échauffée aux traits de son esprit. Le comte s'éloigne en entendant venir Figaro; il dit en s'en allant :

Già l'alba è appena, e amor non si vergogna.

Voilà qui est bien italien. Un amoureux se permet tout, dit le comte; on sait de reste que l'amour est une excuse qui couvre toutes choses aux yeux des indifférents. L'amour, dans le Nord, est au contraire timide et tremblant, même avec les indifférents.

La cavatine de Figaro

Largo al factotum,

chantée par Pellegrini, est et sera longtemps le chef-d'œuvre de la musique française. Que de feu! que de légèreté, que d'esprit dans le trait :

A un barbiere di qualità!

Quelle expression dans

Colla donetta.....
Col cavaliere.....

Cela a plu à Paris, et pouvait fort bien être sifflé à cause du sens leste des paroles. Je ne sais si jamais Préville a joué Figaro autrement que Pellegrini. Dans ce premier acte, cet acteur inimitable a, ce me semble, toute la légèreté gracieuse, toute l'allure scélérate et prudente d'un jeune chat. Lorsque, plus tard, il est dans la maison de Bartholo, sur sa mine seule il est pendable. Je voudrais voir jouer ce rôle aux *Français* aussi bien que Pellegrini. Un des dictons de nos littérateurs estimables est de représenter les acteurs de Louvois comme des bouffons à mille lieues de toute vérité et de toute expression dramatique, et auxquels, par conséquent, il serait impertinent de demander de l'intérêt. Encore hier soir, j'ai entendu développer cette théorie;

un homme à ailes de pigeon l'expliquait à deux pauvres jeunes femmes qui approuvaient du geste, et cela à un théâtre qui vient de voir le second acte de *la Gazza ladra* joué par Galli, sans parler de madame Pasta dans *Roméo*, *Desdemona*, *Médée*, et partout.

Ne serions-nous pas plus ridicules que nos pédants, d'entreprendre de les raisonner? Oui, messieurs, le vrai pathétique est au Théâtre-Français; allez-y voir *Iphigénie en Aulide*, et goûtez-y bien ce récitatif lamentable qui n'attend plus qu'un accompagnement de contrebasse pour passer à l'état de mauvaise musique de Gluck.

La situation du balcon, dans le *Barbier*, est divine pour la musique; c'est de la grâce naïve et tendre. Rossini l'esquive pour arriver au superbe duetto bouffe :

All' idea di quel metallo!

Les premières mesures expriment d'une manière parfaite l'omnipotence de l'or aux yeux de Figaro. L'exhortation du comte

Su, vediam di quel metallo,

est bien, au contraire, d'un jeune homme de qualité qui n'a pas assez d'amour pour ne pas s'amuser, en passant, de la gloutonnerie subalterne d'un Figaro, à la vue de l'or.

J'ai parlé ailleurs de l'admirable rapidité de

Oggi arriva un reggimento,
— Sì, m' è amico il colonello.

Il me semble que ce passage est, en ce genre, le chef-d'œuvre de Rossini, et par conséquent de l'art musical. Je regrette de remarquer une nuance de vulgarité dans

Che invenzione prelibata!

Je trouve, au contraire, un modèle de vrai comique dans ce passage de l'ivresse du comte :

Perchè d' un che poco è in se
Il tutor, credete a me,
Il tutor si fiderà.

J'admire toujours la sûreté de la voix de Garcia dans le passage

> Vado..... ma il meglio mi accordavo.

Il y a là un changement de ton, dans le fond de la scène, sans entendre l'orchestre, qui est le comble de la difficulté.

Je regarde la fin de ce duetto, depuis

> La bottega? non si sbaglia,

comme au-dessus de tout éloge. C'est ce duetto qui tuera le grand *Opéra* français. Il faut convenir que jamais plus lourd ennemi n'aura succombé sous un assaillant plus léger. C'est en vain que l'Opéra français assommait les gens de goût dès le temps de La Bruyère, il n'y a guère que cent cinquante ans ; il a résisté à une soixantaine de ministères différents. Il fallait, pour lui porter le dernier coup, l'apparition de la vraie musique française. Les plus grands criminels, après Rossini, sont MM. Massimino, Choron et Castil-Blaze.

Je ne serais point étonné qu'en désespoir de cause, on n'arrivât à supprimer l'opéra buffa ; on le trahit déjà : voir la manière scandaleuse dont on vient de remettre les *Horaces* de Cimarosa.

La cavatine de Rosine

> Una voce poco fa,

est piquante ; elle est vive, mais elle triomphe trop. Il y a beaucoup d'assurance dans le chant de cette jeune pupille persécutée, et bien peu d'amour. Il est hors de doute qu'avec tant de courage elle attrapera son tuteur.

Le chant de victoire sur les paroles :

> Lindoro mio sarà
> . . . .
> Sarò una vipera,

est le triomphe d'une belle voix. Madame Fodor y était excellente, l'on pourrait dire parfaite. Sa superbe voix a quelquefois un peu de dureté (école française), et la dureté n'est pas tout à fait hors de place dans le chant d'une fille aussi résolue. Quoique je regarde ce ton-là comme calomniant la nature, même à Rome, j'y vois une preuve nouvelle de l'immense distance qui sépare l'amour mélancolique et tendre des belles Allemandes que l'on rencontre dans les jardins anglais des bords de l'Elbe, du sen-

timent vif et tyrannique qui enflamme les jeunes filles du midi de l'Italie[1].

L'air célèbre de la calomnie,

La calunnia è un venticello,

me donne la même idée que le fameux duetto du second acte de *la Cenerentola :*

Un segreto d' impòrtanza.

J'ai eu le courage de dire que, sans Cimarosa et le duetto des deux voix de basse du *Mariage secret*, jamais nous n'aurions eu le duetto de *la Cenerentola :* je braverai encore une fois l'accusation de paradoxe. L'air de *la Calunnia* ne me semble qu'un extrait de Mozart, fait par un homme d'infiniment d'esprit, et qui lui-même écrit fort bien. Pour l'effet dramatique, cet air est trop long ; mais il fait un contraste admirable avec la légèreté de tous les chants qui précèdent. Le *Matrimonio segreto*, par exemple, manque d'un tel contraste. Cet air était admirablement chanté au théâtre de *la Scala*, à Milan, par M. Levasseur, qui y obtenait un très-grand succès. Ce chanteur, quoique Français et la gloire du Conservatoire, n'étant pas applaudi à Louvois, il chante avec timidité; et la seule sensation qu'il donne, c'est la crainte de le voir se tromper. Voltaire disait que pour réussir dans les arts, et surtout au théâtre, il faut avoir le diable au corps.

MM. Meyerbeer, Morlachi, Paccini, Mercadante, Mosca, Mayer, Spontini et autres contemporains de Rossini, ne demandent pas mieux sans doute que de copier Mozart; mais jamais ils n'ont trouvé dans les partitions du grand homme un air comme celui de *la Calunnia.* Sans prétendre égaler Rossini à Raphaël, je dirai que c'est ainsi que Raphaël copiait Michel-Ange dans la belle fresque du prophète Isaïe, à l'église de Saint-Augustin, près la place Navone à Rome.

Le *Matrimonio segreto* n'a rien d'aussi fort dans le genre triste que :

E il meschino calunniato.

1. Voir le croquis des amours de la Zitella Borghèse, dans les lettres du président de Brosses sur l'Italie, tome II, page 250 :

Et sequitur leviter
Filia matris iter.

Le duetto

Dunque io son... tu non m' inganni?

nous représente une jolie femme de vingt-six ans, assez galante et fort vive, qui consulte un confident sur les moyens d'accorder un rendez-vous à un homme qui lui plaît. Je ne croirai jamais que l'amour chez une jeune fille, même à Rome, soit à ce point privé de mélancolie, et j'oserai dire d'une certaine fleur de délicatesse et de timidité.

Lo sapea prima di te,

est une phrase musicale qui, au nord des Alpes, pourrait sembler hors de nature. C'est, suivant moi, bien gratuitement que Rossini s'est privé d'une grâce charmante : l'amour même le plus passionné ne vit que de pudeur; le priver de ce sentiment, c'est tomber dans l'erreur vulgaire des hommes grossiers de tous les pays. Je sais que quand on a seize opéras à se reprocher, on cherche le nouveau. Le bon et grand Corneille avoue un sentiment analogue dans l'examen de *Nicomède;* mais ce n'est pas ainsi que j'explique le manque de délicatesse de cet air de Rossini. Il eut à Rome, précisément pendant qu'il écrivait *Torvaldo* et *le Barbier*, de drôles d'aventures, bien plutôt dans le genre de Faublas que dans celui de Pétrarque. Involontairement, et par suite de cette susceptibilité de sentiment qui fait l'homme de génie dans les arts, il peignit les femmes qui l'aimaient, et que peut-être il aimait un peu. Sans s'en douter, il prenait pour juges de l'air qu'il écrivait à trois heures du matin, les femmes avec lesquelles il venait de passer la soirée, et aux yeux desquelles le sentiment timide et tendre eût passé pour le ridicule *di un colegiale.*

Rossini dut des succès incroyables et flatteurs à un sang-froid et à un désintérêt singuliers. L'opéra du *Barbier*, et plusieurs de ceux qu'il a écrits depuis, me portent à redouter ces succès; ne les devait-il point à l'absence de toute différence entre les femmes? Je craindrais que ses succès auprès des grandes dames romaines ne l'aient rendu insensible à la grâce féminine. Dans le *Barbier*, dès qu'il faut être tendre, il devient élégant et recherché, mais ne sort pas du style tempéré; c'est presque Fontenelle parlant d'amour. Cette manière est fort bien dans l'usage

de la vie, mais elle ne vaut rien pour la gloire. Je trouve bien plus d'énergie et d'abandon dans les premiers ouvrages de Rossini : comparez *la Pietra del Paragone*, *Demetrio e Polibio*, *l'Aureliano in Palmira* au *Barbier*. Je soupçonne qu'il est devenu un peu incrédule en amour : c'est un grand pas de fait comme philosophe pour un homme de vingt-quatre ans; tant mieux pour sa tranquillité, mais tant pis pour son talent. Canova et Vigano avaient le ridicule d'aimer.

Une fois le genre du roman de Crébillon adopté pour la couleur générale du *Barbier*, il est impossible de voir plus d'esprit et de cette originalité piquante qui fait le charme de la galanterie, que dans :

> Sol due righe di biglietto
> . . . .
> E il maestro io faccio a lei!
> Donne, donne, eterni Dei!

Voilà encore de la vraie musique française dans toute sa pureté et dans tout son brillant. Les partis et les v...... ont beau faire pour nous rendre sérieux, nous pourrons encore longtemps être accusés d'*indifférence* en beaucoup de matières. Il y a peut-être encore un siècle d'intervalle entre nos jeunes gens et le Claverhouse ou le Henri Morton d'*Old Mortality*. Grâces au ciel, la France est encore pour longtemps le pays de la galanterie aimable et légère. Or, tant que cette galanterie fera le trait principal de notre société et du caractère national, *le Barbier de Séville* et le duetto *Sol due righe di biglietto* seront les modèles éternels de la musique française. Remarquez qu'en supposant Rosine une veuve de vingt-huit ans, comme la Céliante du *Philosophe marié*, ou la Julie du *Dissipateur*, l'on ne trouve presque plus rien à reprendre dans le ton de son amour. Rappelons-nous encore que la musique ne peut pas plus rendre un ton affecté, que la peinture peindre des masques. On voit qu'avec une idée, quelque agréable qu'elle soit, Rossini a toujours peur d'ennuyer. Comparez ce duetto, *Sol due righe di biglietto*, avec celui de Farinelli, dans le *Mariage secret*, entre le Comte et Elisetta (mademoiselle Cinti et Pellegrini, les mêmes acteurs qui chantent le duetto du *Barbier*), vous remarquerez à chaque instant, et surtout vers la fin, des phrases que Rossini eût syncopées dans la crainte de paraître long.

Il y a du bonheur véritable, mais toujours du bonheur de veuve alerte, et non pas de jeune fille de dix-huit ans, dans

Fortunati i affetti miei!

Reprenant l'ensemble de ce morceau, il y a peu de duetti tragiques dans lesquels Rossini se soit élevé à cette hauteur de force et d'originalité. J'en conclurais volontiers que si Rossini fût né avec cinquante mille livres de rente, comme son collègue M. Meyerbeer, son génie se fût déclaré pour l'opéra buffa. Mais il fallait vivre; il trouva mademoiselle Colbrand qui ne chante que l'opera seria, toute puissante à Naples; et dans le reste de l'Italie, cette police, aussi ridicule dans les détails qu'impuissante pour les grandes choses, a établi que le billet d'entrée au théâtre se paierait un tiers de plus pour l'opéra *semi-seria*, comme l'*Agnese*, que pour l'opera buffa, comme *le Barbier;* ce qui fait voir que les sots de tous les pays, littéraires ou non, s'imaginent que le genre comique est le plus facile. Auraient-ils la conscience du rôle qu'ils jouent dans le monde, et celle de leur nombre? Ce sont les premières idées de cette même police, inventée il y a quarante ans par Léopold, grand-duc de Toscane, qui ont privé l'Italie de ce beau genre de littérature indigène, la *commedia dell' arte*, celle qu'on jouait à l'impromptu, et que Goldoni crut remplacer par son plat dialogue. Le peu de vraie comédie qui existe encore en Italie, se trouve aux marionnettes, admirables à Gênes, à Rome, à Milan, et dont les pièces non écrites échappent à la censure, et sont filles de l'inspiration du moment et des intérêts du jour. Croirait-on qu'un homme d'État tel que le cardinal Consalvi, un homme qui sait gouverner son maître d'abord, et ensuite l'État pas trop mal, et qui eut jadis l'esprit d'être l'ami intime de Cimarosa, passe trois heures à éplucher les paroles d'un misérable libretto d'opera buffa (historique, 1821)! Le lecteur est bien loin d'être à même de juger de tout le ridicule de cette conduite. Le cardinal trouvait que le mot *cozzar* (lutter) était répété trop souvent dans le libretto. Il se donnait tant de soins par tendresse pour les mœurs romaines, et pour les conserver pures et sans taches.

Ici je ne puis m'expliquer, même à demi-mot; j'en appelle aux voyageurs qui ont passé un hiver à Rome, ou qui savent, par exemple, les anecdotes de l'avancement de P. VI et de P***. Ce sont de telles gens que l'on craint de corrompre par les paroles

d'un libretto d'opéra. Eh morbleu! levez quatre compagnies de gendarmes de plus, pendez les vingt juges les plus prévaricateurs tous les ans, et vous aurez fait mille fois plus pour les mœurs. Mettant à part les vols, la justice vendue et autres bagatelles de ce genre, songez à ce que peuvent être les mœurs d'un pays où toute la cour, où tous les employés de l'État sont célibataires, et sous un tel climat, et avec de telles facilités! Depuis les plaisanteries de Voltaire, nous ne voyons plus, il est vrai, arriver au cardinalat que des vieillards prudents et discrets; mais ces vieillards ont été prêtres dès l'âge de vingt ans, et ils ont eu dans la maison paternelle l'exemple séduisant du bonheur donné par les passions fortes. Les pauvres Romains ont été tellement façonnés par quelques siècles de ce gouvernement que je n'ose décrire[1], qu'ils ont perdu jusqu'à la faculté de s'étonner de pareilles choses, et que leur seule vertu est leur férocité. Plusieurs des plus intrépides officiers de Napoléon sont sortis de Rome; un Jules II y trouverait encore une excellente armée: mais deux siècles du despotisme de Napoléon ne réussiraient peut-être pas à y établir les mœurs décentes et pures d'une petite ville d'Angleterre, de Nottingham ou de Norwich. Mais revenons au *Barbier;* c'est revenir de loin, dit-on! Pas de si loin qu'on pense; une source d'eau limpide, et pleine de vertus singulières pour la santé, jaillit au pied d'une chaîne de hautes montagnes. Savez-vous comment elle a été formée dans le sein de la montagne? Jusqu'à ce qu'on nous démontre le *comment*, je prétends que chacune des circonstances de ces montagnes, la forme des vallons, le gisement des forêts, etc., tout a influé sur cette source délicieuse et limpide, auprès de laquelle le chasseur vient se rafraîchir et prendre une vigueur qui tient du miracle. Tous les gouvernements de l'Europe établissent des conservatoires; plusieurs princes aiment réellement la musique, et lui sacrifient tout leur budget; créent-ils pour cela des êtres comme Rossini ou Davide, des compositeurs ou des chanteurs?

Il y a donc quelque circonstance inconnue et pourtant nécessaire dans l'ensemble des mœurs de la belle Italie et de l'Allemagne. Il fait moins froid dans la rue Lepelletier qu'à Dresde ou à Darmstadt. Pourquoi y est-on plus barbare? Pourquoi l'orchestre

1. Burckhardt, *Mémoires de la cour du pape*, dont il était majordome; de Potter, *Histoire de l'Église;* Gorani.

de Dresde ou de Reggio exécute-t-il divinement un *crescendo* de Rossini, chose impossible à Paris? Pourquoi surtout ces orchestres savent-ils accompagner [1]?

L'air de Bartholo

A un dottor di mia sorte,

est fort bien. Je voudrais l'entendre chanter par Zuchelli ou Lablache. Je ne puis que répéter ce que j'ai dit trop souvent peut-être de ces airs dans le genre de Cimarosa; plus d'esprit, un style plus piquant, infiniment moins de verve, de passion et d'idées comiques. Je vois dans le libretto ce vers :

Ferma olà! non mi toccate.

A qui connaît les mœurs de Rome, il y a là dedans toute la méfiance de la Romagne, et des malheureux pays soumis depuis trois siècles au génie du christianisme [2] : je parierais bien que l'auteur du libretto n'habita jamais la douce Lombardie.

L'entrée du comte Almaviva déguisé en soldat, et le commencement du *finale* du premier acte, sont un modèle de légèreté et d'esprit. Il y a un joli contraste entre la lourde vanité du Bartholo qui répète trois fois, d'une manière si marquée,

Dottor Bartolo!
Dottor Bartolo!

et l'aparté du comte :

Ah! venisse il caro oggetto!

Ce souhait du jeune amant est d'une galanterie délicieuse. Rien de plus léger et de plus piquant que ce *finale;* il y a dans ce seul morceau les idées nécessaires pour faire tout un opéra de Feydeau. Peu à peu, et à mesure qu'on avance vers la catastrophe, ce *finale* prend une teinte de sérieux fort marquée; il y en a déjà beaucoup dans l'avertissement de Figaro au comte :

1. Peut-être amour et bonne foi d'un côté; de l'autre, vanité et continuelle *attention aux autres.*

2. La religion est la seule loi vivante dans les États du pape. Comparez Velletri ou Rimini au premier pays protestant que vous traverserez. Le génie froid du protestantisme tue les arts; voir Genève et la Suisse. Mais les arts ne sont que le luxe de la vie; l'honnêteté, la raison, la justice, en sont le nécessaire.

Signor, giudizio, per carità

L'effet du chœur

La forza,
Aprite quà,

est pittoresque et frappant. On trouve ici un grand moment de silence et de repos, dont l'oreille sent vivement le besoin, après le déluge de jolies petites notes qu'elle vient d'entendre.

Le chant à trois et ensuite à cinq, qui explique la raison du tapage au commandant de la gendarmerie de Séville, est le seul passage de cet opéra décidément mal exécuté à Paris. La coupe de ce morceau rappelle un peu l'explication donnée à Geronimo, à la fin du premier acte du *Matrimonio segreto*. C'est là la grande critique que l'on peut faire du *Barbier* de Rossini; le spectateur un peu instruit n'y trouve pas le sentiment du nouveau; on croit toujours entendre une nouvelle édition corrigée et plus piquante, de quelque partition de *Cimarosa*, qu'on a jadis admirée, et vous savez que rien ne coupe les ailes à l'imagination comme l'appel à la mémoire.

L'arrestation du comte, suivie de sa prompte mise en liberté, et du salut que la gendarmerie lui adresse, me rappelle la justice telle qu'elle s'exerçait à P*** il y a peu d'années. Un Français, fort joli homme, point fat, et plus connu encore par son amabilité douce, que par sa parfaite bravoure, est insulté grossièrement au spectacle par un homme puissant; il l'en punit. On avertit le jeune Français de prendre garde à lui à la sortie du théâtre. En effet, le seigneur sicilien l'attaque. Le Français, fort adroit les armes à la main, le désarme sans le tuer, et, se croyant à Paris, appelle la garde. Cette garde avait été témoin de l'attaque, et s'empresse d'arrêter l'assassin; il se nomme avec hauteur, la garde s'éloigne en lui faisant mille excuses basses; s'il eût dit un mot de plus, elle arrêtait le Français. Il n'y a donc aucune invraisemblance à ce que nous voyons se passer dans le *finale* du *Barbier;* ce qui est invraisemblable, c'est l'immobilité dans laquelle tombe le tuteur, à la vue de la justice de son pays; il doit y être accoutumé de reste; les caractères secs et injustes, tels que Bartholo, profitent de la tyrannie de leur pays, loin de la craindre; ces gens là mangent au budget.

J'ai toujours vu l'immobilité du tuteur, pendant que tout le monde chante

Freddo e immobile
Come una statua,

produire un mauvais effet. Dès que le spectateur a le temps de s'apercevoir que le ridicule est outré, il ne rit plus, et partant la farce est mauvaise. Il faut étourdir le spectateur comme Molière ou Cimarosa ; c'est là une des entraves de la musique, *elle ne peut pas aller vite*, et les évolutions d'une farce, pour être bonnes, doivent être rapides comme l'éclair. La musique doit vous donner *directement* le rire que ferait naître une bonne comédie jouée avec feu.

SECOND ACTE.

Le duetto que le comte, déguisé en abbé, chante avec Bartholo, me semble languissant. Voilà le désavantage pour un maestro d'être sans passion ; dès qu'il n'est pas piquant, il tombe dans le genre ennuyeux. Le comte répète trop souvent :

Pace e gioja.

Le spectateur finit par être presque aussi impatienté que le tuteur. En Italie, on chante, pour la leçon de musique de Rosine, cet air délicieux qui a le malheur d'être trop connu :

La biondina in gondoletta.

Il y aurait mille choses à dire sur le style de la musique vénitienne ; ce serait un livre dans un livre. C'est comme, en peinture, le style du Parmigianino opposé au style sage et sévère du Dominiquin ou du Poussin ; cette musique est comme l'écho affaibli du bonheur voluptueux dont on jouissait à Venise vers l'an 1760. En suivant et vérifiant, par des exemples, les conséquences de cet aperçu, je ferais un traité de politique [1]. On a vu à Paris madame Nina Vigano, la personne du monde qui chante le mieux les airs vénitiens ; sa vocalisation était l'opposé du genre français. Si nous avions du *naturel* dans les arts, c'est cependant ainsi que nous devrions chanter, et non pas comme madame Branchu.

1. Voir les Mémoires de Carlo Gozzi, et son éternelle querelle avec le signor Gratarol ; rien de si opposé à Giacopo Ortiz. Voir les Œuvres de madame Albrizzi.

Dans un théâtre bien réglé, Rosine changerait l'air de sa leçon à toutes les deux ou trois représentations. A Paris, madame Fodor, qui du reste chantait ce rôle à ravir, et comme probablement il ne l'a jamais été, nous donnait toujours l'air de *Tancrède :*

Di tanti palpiti,

arrangé en contredanse, ce qui ravissait les têtes à perruque ; on voyait à cet air toutes les têtes poudrées de la salle s'agiter en cadence.

Rossini raconte lui-même qu'il a voulu donner un échantillon de la musique ancienne, dans l'air du tuteur :

Quando mi sei vicina.

Et parbleu je lui ai rendu plus que justice, ajoute-t-il. Probablement il est de bonne foi. C'est en effet de la musique de Pergolèse ou de Logrosino, moins le génie et la passion. Rossini voit ces grands maîtres comme, du temps de Métastase (1760), on voyait le Dante, dont la gloire succombait alors sous les efforts des jésuites.

Le grand quintetto de l'arrivée et du renvoi de Basile est un morceau capital. Le quintetto de Paisiello est un chef-d'œuvre de grâce et de simplicité, et Rossini savait bien en quelle vénération il était par toute l'Italie. A la dernière reprise du *Barbier* de Paisiello, à la Scala, en 1814, ce morceau fut encore applaudi avec transport, mais ce fut le seul. J'engage les amateurs à chanter ces deux morceaux dans la même soirée ; ils liront plus de vérités musicales, dans leur âme, en un quart d'heure, que je ne puis leur en dire en vingt chapitres. Le morceau du vieux maître montre, sous un jour comique et nouveau, l'unanimité du conseil que l'on donne à Basile, *allez vous coucher*, et c'est ce qui provoque un rire délicieux et inextinguible comme celui des dieux. Il y a beaucoup de vérité dramatique dans :

Ehi, dottore, una parola,

de Rossini ; dans

Siete giallo come un morto ;

dans

Questa è febbre scarlattina.

Remarquez que ce n'est jamais ou presque jamais dans les moments de sentiment que l'on peut faire compliment à Rossini sur la vérité dramatique ; c'est peut-être une des causes de son grand succès. Il est piquant et nouveau de voir les romans de Walter Scott réussir sans les scènes d'amour qui, depuis deux cents ans, sont l'unique base du succès de tous les romans.

Le fameux bouffe *Bassi* jouait, avec un art si singulier, la fin de cette scène où Figaro se défend, à coups de serviette, de la fureur du tuteur, qu'on finissait par avoir pitié de ce pauvre tuteur si malheureux et si trompé.

Il y a beaucoup d'esprit dans l'air de la vieille gouvernante Berta :

Il vecchio cerca moglie.

C'est un des airs que Rossini chante avec le plus de grâce et de comique. Peut-être y a-t-il un peu de coquetterie dans son fait ; il aime à faire ressortir un bel air que personne ne remarque, et qui ferait la fortune d'un opéra de *Morlachi*[1], ou de tel autre de ses rivaux.

Je trouve la tempête du second acte du *Barbier*, fort inférieure à celle de la *Cenerentola*. Pendant la tempête, le comte Almaviva pénètre chez Bartholo ; on le voit arriver par le balcon. Rosine le croit un scélérat et avec raison, puisqu'il a remis sa lettre à Bartholo. Almaviva la détrompe en tombant à ses pieds ; et Rossini ne trouve que des roulades plus insignifiantes encore que de coutume pour exprimer un tel moment. J'hésitais à dire que le chef-d'œuvre de la pièce est, à mes yeux, la fin de ce terzetto, dont la première partie est comme les scènes d'amour de *Quentin Durward :*

Zitti, zitti, piano, piano.

J'apprends qu'à Vienne, où l'on a eu le bonheur d'entendre à la fois Davide, madame Fodor et Lablache (1823), on fait toujours répéter ce petit morceau. J'ai le respect le plus senti pour le goût musical des Viennois ; ils ont eu la gloire de former Haydn

1. Voir une brochure fort plaisante d'un M. Mayer, de Venise, qui nous apprend que M. *Morlachi di Perugia* est le grand maître de l'époque. Un homme d'esprit, de Paris, fort accrédité dans les journaux depuis que Rossini a refusé son poëme des *Athéniennes*, nous assure, de son côté, que le grand maître de l'époque, c'est M. Spontini. Que va dire M. Berton de l'Institut ?

et Mozart. Métastase, qui habita quarante ans parmi eux, porta le grand goût des arts dans la haute société; enfin les grands seigneurs les plus riches de l'Europe, et les plus réellement grands seigneurs, ne dédaignent pas d'être directeurs de l'Opéra.

Le seul défaut de ce petit terzetto, écrit avec génie, et défaut bien futile, c'est qu'il fait perdre un temps infini dans un moment où l'action force les personnages à courir. Mettons ce terzetto sur d'autres paroles et ailleurs, et il sera sublime de tous points. Il exprime admirablement un parti pris dans une affaire de galanterie; il conviendrait à un libretto extrait d'une des jolies comédies de Lope de Vega.

J'espère bien que si cette brochure existe encore en 1840, on ne manquera pas de la jeter au feu. Voyez le cas que l'on fait aujourd'hui des écrits de théorie politique publiés en 1789. Tout ce que je viens de dire depuis une heure paraîtra faible et commun dans le salon de Mérilde, cette jolie petite fille de dix ans qui aime tant Rossini, mais qui lui préfère Cimarosa. La révolution qui commence en musique sera l'éclipse totale du bon vieux goût français: quel dommage! les progrès faits depuis quatre ans par le public de Louvois, sont fort alarmants; j'en jugé par des témoins irrécusables et mathématiques, les livres de vente de MM. Pacini, Carli, etc. Ce qui paraît obscur et hasardé dans cette brochure, sera faible et commun dès l'an 1833. Le parti des vieilleries n'a qu'une ressource, c'est de chasser les Italiens ou de les recruter avec des Françaises. De belles voix ne sachant pas chanter, perdraient bientôt la musique.

CHAPITRE XVII

DU PUBLIC, RELATIVEMENT AUX BEAUX-ARTS.

Il y a deux peuples en France pour la musique comme pour tout le reste, c'est ce qui fait que jamais la faculté du *mépris* n'y a été en plus grand exercice. Les gens qui ont plus de quarante ans, qui ont fait leur fortune dans les affaires, qui portent de la poudre, qui admirent Cicéron, qui sont abonnés à *la Quotidienne*, etc., etc., auront beau dire, ils ne me persuaderont jamais qu'ils aiment d'autre musique que les refrains vulgaires et sautillants d'un pont-neuf. Ces gens, qui me sont précieux comme les restes vénérables et curieux d'une génération qui disparaît et de mœurs qui s'éteignent, sont à jamais perdus pour la musique italienne. Paris, c'est-à-dire le public qui juge souverainement en France des arts et de la musique, Paris était, avant la révolution, une vaste réunion d'oisifs. Je supplie qu'on arrête sa pensée pour un seul instant sur cette considération unique, mais d'une immense conséquence : le roi, avant 1789, ne nommait à aucune place.

Le droit d'ancienneté le plus rigoureux réglait l'état militaire, et trente ans de paix avaient fait des oisifs de tous les militaires. On achetait une charge de judicature ou de conseiller au parlement, et l'on était classé pour la vie. Après les premiers pas d'un jeune homme entrant dans le monde, ou plutôt après son installation dans la place que son père lui avait achetée, tout était terminé pour lui, il n'avait plus qu'à chercher des plaisirs; sa carrière était réglée, invariable, immuable; son habit faisait partie de sa personne et décidait tout pour lui. Si quelque chose pouvait, par impossible, altérer cet arrangement, c'était *la considération personnelle* que ce jeune homme parvenait quelquefois à conquérir; ainsi M. Caron, fils d'un horloger, devint le fameux M. de Beaumarchais; mais il avait montré la guitare à Mesdames de France.

Toute la vie se passait en public; on vivait, on mourait en public. Le Français de 1780 ne savait exister qu'au milieu d'un salon [1]; celui d'aujourd'hui se cache toujours au fond de son ménage. Chez un peuple qui passait sa journée à parler ou à écouter, l'esprit devint naturellement le premier des avantages; un jeune homme en entrant dans le monde, ne désirait pas d'être maréchal de France, mais d'être d'Alembert [2].

Le gouvernement, fort doux, se fût bien gardé d'enchaîner M. Magallon au bras d'un galérien; on eût cru tout perdu. Ce gouvernement étant un amas de parties incohérentes et de contradictions, restes plus ou moins bien conservés du moyen âge et des coutumes féodales et militaires, il s'établit dans les arts un goût factice et faux [3]. Comme la passion ou l'intérêt vif pour quelque chose ou pour quelqu'un, devenait tous les jours plus rare, on ne demanda bientôt plus à une phrase de dire vite et clairement quelque chose, mais bien d'être agréable *par elle-même* et d'offrir un tour piquant. Dès qu'il ne se rencontra plus dans la nation de goût vif pour rien, on put s'apercevoir que l'*attention* avait perdu de sa force en France. On donnait des batailles ou des fêtes avec une égale légèreté [4]. Aussitôt qu'il y avait à faire la moindre combinaison raisonnable, on échouait de la manière la plus singulière. Rappelez-vous la bagarre des Champs-Élysées le jour du feu d'artifice à l'occasion du mariage de Louis XVI (1770). Le lendemain, le prévôt des marchands, directeur de la fête, n'en alla pas moins étaler son cordon bleu à l'Opéra. On racontait en riant le mot du maréchal de Richelieu, qui, la veille, au milieu de la presse et de deux mille personnes qui périssaient, s'écriait d'un ton piteux : « Messieurs, « Messieurs, sauvez un maréchal de France [5]. »

1. Un homme, s'il n'est pas marié, dîne trois cents fois par an chez le restaurateur; en 1780, il n'y eût pas paru deux fois par mois. Un jeune homme se déconsidérait en allant au café. Le quart de la vie se passait à souper, et l'on ne soupe plus.

2. Mémoires de Marmontel, de Morellet. Lettres de madame Du Deffant et de mademoiselle de Lespinasse.

3. Nous l'appelons *factice* et *faux* en 1823, mais il était fort naturel et fort réel en 1780. Tout ce que l'on peut dire, c'est que la quantité d'*émotion possible* dans chaque homme (ce qui fait le domaine des arts) était fort restreinte.

4. Voir les Mémoires de Bezenval, bataille de Fillinghausen. Batailles des princes de Clermont et de Soubise. Mémoires de Lauzun, détails de son expédition en Amérique.

5. Mémoires de madame du Hausset, femme de chambre de madame de Pompadour. Mémoires de madame Campan, dans la partie supprimée par des éditeurs prudents.

Voulez-vous un exemple plus récent, examinez les précautions prises pour l'évasion de Louis XVI à Varennes, et la manière dont on s'y comporta. Il est impossible de douter du zèle, il faut admirer la légèreté du siècle.

Ce siècle élégant et frivole donnait des éloges à l'énergie des Bossuet et des Montesquieu ; mais les admirateurs les plus exclusifs de ces grands écrivains auraient reculé devant la familiarité de leurs expressions, et n'eussent jamais osé s'en servir [1]. La société n'accordait, en apparence, que le second rang dans son estime aux Delille, aux La Harpe, aux Dorat, aux Thomas, aux abbé Barthélemy; mais, dans le fait, c'étaient là les hommes dont les ouvrages lui donnaient le plus de ce plaisir piquant, le seul dont son goût dédaigneux et froid fût encore susceptible. Le monstre qui eût paru le plus ridicule au milieu de cette société brillante et singulière, dont nous n'avons plus d'idée, c'eût été un cœur simple, susceptible d'une passion sincère et forte. M. Turgot, qui se trouva pour le bien public une passion de ce genre, eut besoin d'avoir l'intérêt d'une des femmes les plus spirituelles de France et du plus haut rang, pour échapper au ridicule; et encore est-ce un problème, dans le faubourg Saint-Germain, de savoir s'il put y échapper.

Les cœurs passionnés et sincères étant poursuivis dès l'enfance par les sarcasmes et l'ironie, je laisse à penser ce que devint chez les Français la faculté nommée *imagination*.

On se moqua d'elle dès qu'elle fut hardie. Elle dut se réduire à s'exercer sur de petits détails *jolis*, et surtout, avant de se passionner, elle dut toujours regarder autour d'elle dans le salon, pour voir si son enthousiasme ferait un spectacle piquant pour les voisins.

L'imagination étant tombée à ce point de marasme dans la France de 1770, on voit aisément ce que pouvait être la musique. Son office principal était de faire danser au bal et d'étonner à l'Opéra, par de grands cris et la *propreté* [2] du chant français. Pour la musique, il y eut un petit événement de détail;

1. « Sylla, en prenant cette mesure, en connaissait bien le fort et le faible, » dit Montesquieu, *Grandeur des Romains*. Jamais Marmontel n'aurait eu le courage d'écrire un tel mot; les littérateurs de la vieille école ne l'oseraient pas même aujourd'hui. Voyez les querelles que l'on a faites à M. Courier pour son admirable Hérodote. Les savants craignent pour Hérodote.

2. Mémoires de madame d'Épinay : détail de la matinée de M. d'Épinay.

une reine jeune et séduisante nous arriva de Vienne. Les Allemands sont un peuple de *bonne foi;* comme tels, ils ont de l'imagination, et par conséquent une musique. Marie-Antoinette nous valut Gluck et Piccini, et les excellentes disputes du coin du Roi et du coin de la Reine. Ces disputes donnèrent de l'*importance* à la musique sans la faire sentir davantage; car encore une fois, il aurait fallu créer une imagination à ce peuple.

Je reprends la suite de mon raisonnement. Le public de 1780 était une réunion d'oisifs; aujourd'hui, non-seulement il n'y a pas vingt oisifs au milieu de toute la société de Paris, mais encore, grâce aux partis qui se fortifient depuis quatre ans, nous sommes peut-être à la veille de devenir passionnés : ce changement extrême décide toute la question.

Mon ambition est de détourner un bien petit filet d'eau de cette cascade immense, que je viens de dérouler sous les yeux du lecteur; je ne vous prie de jeter un regard que sur les variations qu'un si prodigieux changement dans la manière d'être du public doit amener dans les arts, et encore, pas dans tous les arts, dans la musique seulement [1].

La musique va se relever en France, par les petites filles de douze ans, élèves de Mademoiselle Weltz et de M. Massimino, et qui vont passer huit mois chaque année dans la solitude de la campagne. Il n'y a pas de vanité à avoir avec ses frères et sœurs, ils connaissent également et la jolie robe écossaise, et votre *grande fantaisie* sur le piano. Si le ciel nous donne un peu de guerre civile, nous redeviendrons les français énergiques du siècle de Henri IV et de d'Aubigné; nous prendrons les mœurs passionnées des romans de Walter Scott. Au milieu du fléau de la guerre, la légèreté française se renfermera dans de justes bornes, l'*imagination* renaîtra, et bientôt sera suivie par la musique. Toutes les fois que l'on trouve *solitude* et *imagination* dans un coin du monde, l'on ne tarde guère à y voir paraître le goût pour la musique [2], tout comme il serait contradictoire de demander une passion bien vive pour cet art à un peuple qui passe sa vie en public, et qui se croit ennuyé et presque ridicule dès qu'il se trouve seul un instant [3]. Ce n'est donc pas la faute de nos amateurs à ailes de pigeon s'ils n'aiment dans les grands morceaux

1. Voir *Racine et Shakespeare*, 1823.
2. Zurich. *Solitude* et *chant à l'église*, voilà les sources du goût pour l'opéra buffa.
3. *Tableau des États-Unis*, par Volney, page 190.

de *Tancrède* et d'*Otello* que les délicieuses contredanses qu'une aimable industrie sait en tirer pour les orchestres de Beaujon ou de Tivoli. Comment un homme s'y prendrait-il pour n'être pas de son siècle ? Ce qui me fait croire le triomphe de la musique inévitable en France, quelles que soient les manœuvres de Feydeau et de l'Opéra, c'est que les jeunes femmes de vingt ans, élevées dans nos mœurs nouvelles, dès que le nom de Rossini est prononcé, osent se moquer des vénérables admirateurs de Gluck et de Grétry [1]. Le succès fou du *Barbier* ne vient pas tant de la voix délicieuse et légère de madame Fodor que des walses et contredanses dont il fournit nos orchestres. Après cinq ou six bals, on finit par comprendre le *Barbier* et trouver un vrai plaisir à Louvois [2].

J'aurais à parler de la province, mais j'hésite à attaquer un sujet si imposant. La solitude produite par la peur de se compromettre en paraissant dans la rue ou au café, devrait y créer des passions véritables et y former des imaginations hardies. Il n'en est pas ainsi; ce que le provincial redoute encore le plus, renfermé seul dans son cabinet, c'est le *ridicule;* le grand objet de sa profonde et haineuse jalousie comme de son respect sans

1. Qui s'en vengent bien. Voir les *Annales littéraires*, c'est le journal des bons hommes de lettres; ils traitent Rossini comme Voltaire. Les Français d'autrefois sentent extrêmement peu la musique; et comme d'ailleurs ils ne manquent pas de prétentions, il n'est sorte d'absurdités qu'on ne parvienne à leur debiter avec succès, pour peu qu'on y mette d'adresse. C'est ainsi que les *Débats*, un de leurs journaux les plus accrédités, en parlant de Monsigny, donnait à ce bonhomme le titre de premier musicien de l'Europe, et soutenait son dire par quatre colonnes de feuilleton. Il est fâcheux pour l'Europe qu'elle ne se soit jamais doutée du nom de son premier musicien. Je prie de croire que j'estime les journaux autant que je le dois, mais ils sont précieux comme thermomètre indiquant l'état actuel de l'opinion de Paris. Un public qui supporte patiemment, et l'on peut dire avec joie, trois théâtres tels que les Variétés, le Vaudeville et le Gymnase, qui se soutiennent et font fortune en chantant faux quatre heures de suite chaque soir, ne peut pas, en conscience, prétendre à une grande délicatesse d'oreille. (Mais ce sont les hommes de cinquante ans, et non les jeunes femmes de la haute société qui font les succès du Vaudeville.)

La patrie de Voltaire et de Molière est, ce me semble, la première ville du monde pour l'esprit. On jetterait pêle-mêle dans un alambic l'Italie, l'Angleterre et l'Allemagne, que l'on ne parviendrait jamais à faire *Candide*, ou les chansons de Collé ou de Béranger. Ce dernier mot explique le peu de génie pour la musique. Le Français d'autrefois est attentif à la parole chantée, et jamais *à la cantilène* sur laquelle on la chante; pour lui, c'est la parole qui peint le sentiment, et *non le chant*.

2. Si jamais on introduit un ballet entre les deux actes de l'opéra italien à Louvois, le mal à la tête, et l'état nerveux du second acte étant prévenus, Louvois amusera autant qu'il intéresse, et Feydeau est perdu. Quel dommage pour la gloire nationale!

bornes, c'est toujours Paris. Les idées prétentieuses nées du goût singulier des brillants salons de 1770 sont encore dans toute leur gloire en province. Ce qu'il y a de plaisant, c'est que jamais, et pas même en 1770, ces idées n'y furent naturelles, et filles des sentimens réels et actuels de l'habitant d'Issoudun ou de Montbrison [1].

Un musicien savant, M. Castil-Blaze, a eu l'heureuse idée de mettre des paroles françaises sur la musique des opéras de Rossini. Cette musique pleine de feu, rapide, légère, peu passionnée, et si éminemment française, aurait été aussi ennuyeuse qu'elle est piquante, qu'elle eût trouvé le même succès fou sur les théâtres de province. Pour les hommes, n'est-ce pas là ce *Barbier* qui fait *courir tout Paris?* Quant aux femmes, représentant en France le goût sincère pour la musique, les airs de Rossini se trouvent sur leurs pianos depuis cinq ans. Je crois que les provinciaux seront respectables comme citoyens bien des années avant de l'être comme gens de goût, jugeant bien des arts, et surtout leur devant des jouissances un peu vives. Chose singulière! des gens si peu exempts de vanité et, à les voir, si remplis d'assurance, sont, dans le fait, les hommes qui se méfient le plus de leur propre manière de sentir, et qui osent le moins se demander avec simplicité si telle chose leur a fait peine ou plaisir. Uniquement attentif au rôle qu'il joue dans un salon, ce que le provincial redoute le plus au monde, c'est de se trouver seul de son avis; et il n'est pas sûr qu'il fasse froid au mois de janvier ou que le *Renégat* l'ennuie, s'il n'en voit la nouvelle dans les *Feuilles* de Paris [2].

Je ne sais s'il est dans les probabilités que cette pusillanimité en matière de goût quitte de si tôt les gens de province. Ils seront plutôt des héros comme Desaix ou Barnave, Drouot ou Carnot, que des gens d'un goût *simple*, uniquement fondé sur leurs sensations personnelles, et sur la vue sincère de ce qui leur fait peine ou plaisir.

Dans cet état des esprits relativement à la musique et aux Beaux-Arts, l'idée lucrative de M. Castil-Blaze déterminera la même révolution musicale en province que l'enseignement de M. Massimino a opérée à Paris. Feydeau tombera dans dix ans,

1. *Le Spleen*, conte de M. de Bezenval, mœurs de Besançon.
2. J'apprends qu'un grand nombre de petites villes ont eu le malheur de prendre à la lettre les louanges ironiques données à *la Caroléide* et à *Ipsiboé*.

et le grand Opéra vingt ans plus tard. Le gouvernement mettra rue Lepelletier l'Opéra italien, et entre les deux actes nos délicieux ballets dansés par les premiers danseurs de l'Europe. C'est alors que le grand Opéra de Paris sera un spectacle unique au monde. Figurez-vous *Otello* chanté par mesdames Pasta, Garcia et Davide; et entre les deux actes, le ballet des *Pages du duc de Vendôme*, dansé par mademoiselle Bigottini, madame Anatole, mesdemoiselles Noblet, Legallois, et par Paul, Albert et Coulon.

J'ai substitué le chapitre qu'on vient de lire à un autre chapitre dans lequel j'avais cherché à donner l'histoire exacte de la lutte des deux *Barbiers de Séville* à Paris et de la victoire de Rossini, le tout d'après les journaux du temps et le dire de personnes qui suivirent toutes les représentations, soit lorsque le rôle de Rosine était joué par la jolie madame de Begnis, soit lorsque madame Fodor lui succéda, et y eut un succès si brillant et si mérité. Au lieu de raconter des détails peut-être ennuyeux, j'ai cherché à remonter aux sources du goût musical en France, et à indiquer le sens de la révolution qui s'opère dans cette branche de nos plaisirs [1].

1. Sans les aristarques de profession, la révolution des arts se ferait mieux et plus vite; mais, puisque nous sommes condamnés à avoir une Académie française, estimons-la *juste* ce qu'elle vaut. Tâchons de ne pas nous laisser irriter par une contradiction doctorale et *donnée de haut* *; et si par hasard nos adversaires sont un peu pédants, tâchons de ne pas devenir exagérés.

* Paroles des Débats en racontant les injures élégantes adressées aux romantiques par le célèbre M. Villemain, à la clôture ou à l'ouverture de son cours mars 1823.

CHAPITRE XVIII

OTELLO.

Rossini, ainsi que Walter Scott, ne sait pas faire parler l'amour; et quand on ne connaît que par les livres l'amour-passion (celui de Julie d'Étanges ou de Werther), il est bien difficile de se tirer de la peinture de la jalousie. Il faut aimer comme la *Religieuse portugaise*, et avec cette âme de feu dont elle nous a laissé une si vive empreinte dans ses lettres immortelles, ou bien l'on est tout à fait incapable d'éprouver cette sorte de jalousie *qui peut être touchante au théâtre*. Dans la tragédie de Shakspeare, on sent qu'aussitôt qu'Othello aura tué Desdemona, il ne pourra plus vivre. En supposant qu'un accident de la guerre eût fait périr le sombre Jago en même temps que sa victime, et qu'à tout jamais Othello eût cru Desdemona coupable, la vie n'aurait plus eu de saveur à ses yeux, si j'ose hasarder ce néologisme italien; il n'aurait plus valu pour lui la peine de vivre après la mort de Desdemona.

J'espère que vous conviendrez avec moi, ô mon lecteur, que pour que la jalousie soit touchante dans les imitations des beaux-arts, il faut qu'elle prenne naissance dans une âme possédée de l'amour à la Werther, j'entends de cet amour qui peut être sanctifié par le suicide. L'amour qui ne s'élève pas au moins jusqu'à ce degré d'énergie, n'est pas digne, à mes yeux, d'avoir de la jalousie; ce sentiment n'est qu'une insolence avec un cœur vulgaire.

L'amour-goût ne donne pour les arts que des inspirations de gaieté et de vivacité. La jalousie qui peut naître de cet amour d'un genre subalterne, est, à la vérité, *féroce* comme l'autre jalousie, mais elle ne saurait être touchante. Ce n'est qu'une jalousie de vanité; elle est toujours ridicule (comme l'amour des vieillards dans la comédie), à moins que l'être qui l'éprouve ne soit tout-puissant par son rang, auquel cas la jalousie veut du

sang, et en obtient bien vite. Mais rien de plus abominable au monde et de plus dégoûtant que le sang versé par la vanité ; cela nous rappelle sur-le-champ les exploits des Néron, des Philippe II et de tous les monstres couronnés.

Pour que le malheur d'Othello puisse nous toucher, pour que nous le trouvions digne de tuer Desdemona, il faut que si le spectateur vient à y songer, il ne fasse pas le moindre doute que, seul dans la vie après la mort de son amie, Othello ne tardera pas à se percer du même poignard. Si je ne trouve pas cette certitude au fond de mon cœur, je ne puis voir dans Othello qu'un Henri VIII, qui, après avoir fait couper le cou à l'une de ses femmes par quelque jugement bien juste des cours de justice de son temps, n'en est que plus allègre : c'est comme le fat de nos jours qui s'amuse à faire mourir de chagrin une femme qui l'aime.

Cette grande condition morale de l'intérêt, *la vue de la mort certaine d'Othello dans le lointain*, manque entièrement à l'Otello de Rossini. Cet Otello n'est point assez tendre pour que je voie bien clairement que ce n'est pas la vanité qui lui met le poignard à la main. Dès lors ce sujet, le plus fécond en pensées touchantes de tous ceux que peut donner l'histoire de l'amour, peut tomber rapidement jusqu'à ce point de trivialité, de n'être plus qu'un conte de *Barbe-Bleue*.

Je m'imagine que les considérations précédentes auraient semblé bien ridicules au pauvre homme qui a fait le libretto italien; son office était de nous donner sept à huit situations extraites de la tragédie de Shakspeare, et de les expliquer bien clairement au public. De ces huit situations, deux ou trois seulement devaient être de *fureur :* car la musique n'a pas le pouvoir d'exprimer longtemps la fureur sans tomber dans le *genre ennuyeux*.

La première scène de l'*Othello* anglais nous montre Jago qui, suivi de Roderigo, l'amant méprisé de Desdemona, va réveiller le sénateur Barbarigo, et l'avertir qu'Othello a enlevé sa fille. Voilà le sujet d'un chœur.

La seconde situation, c'est Othello qui, pour justifier sa passion aux yeux de son vieux camarade Jago, va jusqu'à lui laisser voir toute sa folie. Il lui avoue que sa jeune maîtresse lui a fait oublier la guerre et la gloire. Voilà un air pour Othello.

La troisième situation nous montre Othello faisant l'histoire

de son amour devant le sénat de Venise assemblé pour le juger, adresse admirable du poëte d'avoir su rendre *nécessaire* un récit aussi délicat et si facilement ridicule. On accuse Othello de magie ; son origine africaine, la couleur sombre de ses traits, les croyances du XVI[e] siècle, tout tend à rendre plausible l'accusation portée par le vieux sénateur Barbarigo, père de Desdemona. Othello raconte, pour se justifier, la manière simple dont il a su gagner le cœur de sa jeune épouse ; il lui a fait l'histoire de sa vie, remplie d'événements étranges et de périls extrêmes. Un sénateur s'écrie : « Je ne voudrais pas que ma fille eût entendu « les récits d'Othello. » Desdemona arrive réclamée par son père ; et devant cette auguste assemblée, cette jeune fille timide, méconnaissant la voix de l'auteur de ses jours, se jette dans les bras d'Othello, auquel le vieux sénateur irrité crie : « *Maure,* « *rappelle-toi qu'elle a trahi son père, elle pourra bien un* « *jour trahir son époux.* » Voilà, ce me semble, un quintetto admirable, car il y a de l'amour tendre, de la fureur, de la vengeance, une progression marquée, un chœur de sénateurs vivement touchés de l'étrange scène qui vient troubler leurs délibérations au milieu de la nuit ; et le spectateur comprend bien clairement tout cela.

Voilà trois scènes de suite qui nous montrent Othello amoureux à la folie, et qui de plus nous intéressent à son amour, en nous faisant connaître en détail comment, malgré la couleur cuivrée de son teint, il a pu gagner le cœur de Desdemona, chose fort nécessaire ; car nous ne pouvons plus voir de défauts physiques dans un amant préféré. Si jamais un tel homme tue sa maîtresse, ce ne sera pas par *vanité*, cette idée affreuse est à jamais écartée. Par quoi le faiseur de libretto italien a-t-il remplacé cette situation parfaite d'Othello racontant devant nous l'histoire de ses amours ? Par une entrée triomphale d'un général vainqueur, moyen heureux et neuf, qui depuis cent cinquante ans fait la fortune du grand Opéra français, et paraît sublime au provincial étonné.

Cette entrée triomphale est suivie d'un récitatif et d'un grand air,

Ah ! si per voi gia sento,

qui ne manquent pas de nous montrer d'abord Othello à travers son orgueil, et ses mépris superbes pour l'ennemi qu'il a vaincu.

Or l'orgueil dans le cœur d'Othello était précisément la chose au monde dont il fallait le plus écarter toute idée.

Après cette cruelle ineptie d'être allé choisir un lieu commun qui fait contre-sens, il n'y a plus rien à dire du *libretto*. Il fallait que le génie de Rossini sauvât l'opéra, non pas malgré la sottise des paroles, rien de plus commun, mais malgré le *contre-sens des situations*, ce qui est bien autrement difficile.

Pour opérer un tel miracle, il fallait à Rossini un genre de mérite que peut-être il n'a pas. J'avoue que je le soupçonne violemment de n'avoir jamais aimé jusqu'au point d'en être *ridicule*. Depuis que la grande passion est en faveur dans la haute société[1], tout le monde voulant être comme la haute société, j'ai le malheur de ne pouvoir croire à l'amour-passion qu'autant qu'il se trahit par des effets ridicules.

Le pauvre Mozart, par exemple, a été toute sa vie bien près de ce ridicule; il est vrai que cette vie s'est terminée avant trente-six ans. Dans le plus gai des sujets, *les Noces de Figaro*, il ne peut s'empêcher de faire de la jalousie sombre et touchante: rappelez-vous l'air

Vedrò mentr' io sospiro
Felice un servo mio!

et le duetto

Crudel perchè finora?

Le spectateur voit à l'instant que quand cette jalousie-là conduirait à un crime, il faudrait en accuser le délire d'un cœur torturé par la plus affreuse douleur dont l'âme humaine soit susceptible, et non par la *vanité blessée*. Rien de pareil dans tout l'opéra de Rossini; nous trouverons toujours de la *colère* au lieu du profond malheur; nous verrons toujours la vanité blessée d'un être tout puissant sur le sort de sa victime, au lieu de la douleur horrible et digne de pitié de l'amour-passion trahi par ce qu'il aime.

Il fallait deux *duetti* avec Jago: le premier, dans lequel le monstre donne à Othello les premiers germes de jalousie. Othello aurait répondu aux perfides insinuations de Jago par des transports d'amour et des louanges de Desdemona.

1. L'abbé Girard, observateur ingénieux, écrivait en 1746: « L'usage, qui permet la galanterie aux femmes mariées, leur défend la passion; elle serait ridicule chez elles. » (*Synonymes*, article *Amour*.)

La fureur aurait été réservée pour le second duetto au second acte, et même dans ce duetto il y aurait eu deux ou trois retours de tendresse. Mais l'auteur du libretto était un littérateur trop instruit pour imiter un barbare tel que Shakspeare, il a bravement volé la lettre sans adresse qui fait le dénouement des tragédies de Voltaire; et un moyen qui chez nous ne tromperait pas un joueur à la rente pour une affaire de deux cents louis, abuse sans difficulté des hommes tels qu'Orosmane, Tancrède, Othello. Par je ne sais quel patriotisme d'antichambre, dont on lui sut fort bon gré à Naples, le poëte voulut en revenir à l'antique légende italienne[1] qui a fourni à Shakspeare les incidents de sa tragédie. Il est vrai que ménageant mal les moyens qu'il pille, il ne met pas même d'incertitude et de retour à l'amour expirant dans le cœur d'Othello : on peut dire que de toutes les niaiseries du libretto, celle-ci est la plus plaisante. Le moindre roman copié de la nature eût appris au littérateur estimable que je prends la liberté de critiquer, que le cœur humain rend plus d'un combat, est agité par plus d'un doute, avant de renoncer pour toujours au bonheur suprême et le plus grand qui existe sur cette terre, de ne voir que des perfections dans l'objet aimé. Ce qui sauve l'*Otello* de Rossini, c'est le souvenir de celui de Shakspeare. Ce grand poëte a fait d'Othello un personnage aussi historique et aussi réel pour nous que César ou Thémistocle. Le nom d'Othello est synonyme de jalousie passionnée, comme le nom d'Alexandre de courage indompté; et l'on ferait fuir Alexandre sur la scène, qu'il ne nous paraîtrait pas un lâche pour cela ; nous dirions : C'est le poëte qui ne sait pas son métier. Comme la musique d'*Otello* est admirable sous tous les rapports *autres que celui de l'expression*, nous nous faisons une illusion facile sur le mérite qui lui manque: car rien ne dispose mieux à *imaginer* un mérite qui n'existe pas, que l'admiration soudaine; c'est le secret connu des improvisateurs italiens. Nous sommes si étonnés de voir faire aussi vite que la parole des vers, chose fort difficile à nos yeux, que presque toujours ces vers nous semblent admirables le soir, sauf à les trouver fort plats le lendemain, si quelque indiscret commet la double trahison de les écrire et de nous les montrer.

1. *Cento novelle* di G. B. Giraldi Cinthio, partie I, décade 3, nouvelle 7, pag. 313, 321, édition de Venise, 1608.

Dans *Otello*, électrisés par des chants *magnifiques*, transportés par la beauté incomparable du sujet, nous faisons nous-mêmes le *libretto*.

Les acteurs d'Italie, entraînés par la magie que Shakspeare a attachée à ce nom fatal d'Othello, ne peuvent s'empêcher de dire le récitatif avec une nuance de sensibilité *vraie et simple* qui manque trop souvent aux morceaux de musique écrits par Rossini. Les acteurs qui représentent Othello à Paris ont trop de talent pour que je puisse les citer en exemple de cet effet, en quelque sorte involontaire, que produit le grand nom d'Othello; mais je puis assurer que je n'ai jamais vu chanter d'une manière insignifiante les récitatifs de Desdemona. Tout Paris connaît l'entrée de madame Pasta, et la manière simple et sombre dont elle dit :

Mura infelici ove ogni dì m'aggiro!

Avec de tels talents, toute illusion devient facile, et nous parvenons bien vite à trouver pleine de sensibilité et de cette empreinte fatale qui fait dire à Virgile que Didon *est pâle de sa mort future*[1], une partition, d'ailleurs écrite avec beaucoup de feu, et qui est un chef-d'œuvre dans le style magnifique[2].

Si l'on veut absolument trouver de l'amour dans les œuvres de Rossini, il faut avoir recours à son premier ouvrage, *Demetrio e Polibio* (1809); dans *Otello* (1816), il n'a deviné les accents du cœur que dans le rôle de Desdemona, et particulièrement dans le charmant duetto :

Vorrei che il tuo pensiere;

car, dussé-je vous impatienter et tomber tout à fait dans le paradoxe à vos yeux, la romance est *triste* et non pas *tendre*. Demandez aux femmes coquettes combien l'un de ces tons est plus facile à trouver que l'autre.

M. Caraffa, compositeur qui n'est pas au rang de Rossini, a un air d'*adieu* (à la fin du premier acte des *Titans de Vigano*[3] qui

1. *Pallida morte futurâ.*

2. Les tableaux de Paul Véronèse, *Venise triomphante*, par exemple, sont aussi des chefs-d'œuvre dans le *style magnifique;* ce style est beaucoup plus généralement goûté que celui de Raphaël; mais enfin, pour la juste expression des passions, il faut en revenir aux chambres du Vatican.

3. Cet air appartient à la *Gabrielle de Vergy*, l'un des chefs-d'œuvre de M. Caraffa. C'est le duetto

Oh instante felice!

donne sur-le-champ l'idée de l'*extrême tendresse*. Qu'Othello chante un tel duetto au premier acte, en quittant Desdemona, à la suite d'un rendez-vous périlleux, il y aura des larmes dans tous les yeux, et cette tendresse sera d'autant plus touchante que le spectateur sait bien quel genre de mort est réservé à Desdemona. Je ne vois que de la *colère* dans les cris d'Othello, et, ce qui est bien pis, de la colère provenant de vanité offensée.

Le principal motif et le *crescendo* de l'ouverture sont plus éclatants que tragiques; l'*allegro* est fort gai.

J'approuve beaucoup cette idée au commencement d'un drame aussi sombre; car ce qui m'intéresse, c'est le *changement* qui a lieu dans l'âme d'Othello, si heureux au moment où je le vois enlever sa maîtresse, et digne d'être cité en exemple des misères humaines lorsqu'il la tue au dernier acte. Mais, je le répète, pour que ce contraste sublime, parce qu'il est dans la nature des choses, et que tout amant passionné peut craindre un sort semblable, se retrouve dans l'opéra, il faut qu'il commence par une peinture vive et fortement colorée du bonheur d'Othello, et de son amour tendre et dévoué. Dans ce système, l'expression de la fureur serait réservée pour la fin du second acte; au troisième, c'est un parti pris, Othello accomplit un sacrifice[1].

1. Voir la manière admirable dont M. Kean joue ce dernier acte, et l'enthousiasme de tendresse avec lequel, entendant la prière de Desdemona, il s'écrie : *Amen! amen! With all my soul!* Je ne trouve rien de comparable à l'Angleterre pour la déclamation et les jardins.

CHAPITRE XIX

SUITE D'OTELLO.

Le solo de clarinette, dans l'ouverture, inspire des idées touchantes, mais non pas touchantes par suite de malheurs vulgaires (effet ordinaire de nos romances qui ont de l'effet). Il y a une grâce noble.

Je trouve plus de grâce et de légèreté que de majesté et de grandiose dans le premier chœur :

Viva Otello, viva il prode!

ce chœur est écrit avec infiniment d'esprit.

Le récitatif d'Othello qui s'avance :

Vincemmo o padri!

est entremêlé de teintes de tristesse dans l'accompagnement. Au moment où le chant d'Othello triomphe, l'accompagnement dit : *Tu mourras.*

Rossini s'étant une fois résigné à suivre les contre-sens du *libretto*, il a dû renoncer à peindre le bonheur d'Othello, et placer des teintes de mélancolie dès son premier air :

Ah! si per voi gia sento;

Nozzari, qui chanta le rôle d'Othello que Rossini avait écrit pour Garcia, exprimait avec un rare bonheur les nuances de tristesse placées sur ces paroles :

Deh! amor dirada il nembo
Cagion di tanti affanni!

Sa superbe figure, qui a quelque chose d'imposant et de mélancolique, l'aidait beaucoup à rendre sensibles au spectateur certains effets auxquels le faiseur du libretto n'avait probablement

pas songé. Je me souviens que les Napolitains virent avec étonnement la beauté des gestes et la grâce toute nouvelle que Nozzari trouvait pour le rôle d'Othello; il n'était pas coutumier du fait. Peut-être tous les rôles qui présentent les extrêmes des passions sont-ils assez faciles à jouer. J'ai toujours vu essayer avec succès le rôle du père dans *l'Agnese* (opéra de M. Paër) ; nous avons à Paris sept à huit bons acteurs, MM. Perlet, Lepeintre, Samson, Monrose, Bernard-Léon, etc. Remarquez qu'ils brillent tous dans des rôles chargés, tandis que je ne vois pas au théâtre un seul amoureux passable. Peu de personnes ont vu les extrêmes des grandes passions ou des ridicules ; nous rencontrons tous les jours des amoureux.

Il y a beaucoup de feu dans le duetto entre le sombre Jago et le jeune fat Roderigo :

> No, non temer : serena il mesto ciglio
> Fidati all' amistà, scorda il periglio.

Je ne doute pas que l'un des grands secrets du *maestro* qui est destiné à faire oublier Rossini, ne soit de revenir entièrement, et de bonne foi, au genre simple. Si l'on met une si grande force et un tel tapage d'orchestre dans un simple duetto entre deux personnages secondaires, et qui de plus sont d'accord entre eux, que nous restera-t-il pour les fureurs d'Othello et pour ses *duetti* avec Jago ?

La grande louange que mérite cette partition de Rossini, son chef-d'œuvre dans le style fort et allemand, c'est qu'elle est pleine de feu : c'est un volcan, disait-on à *San-Carlo*, Mais aussi cette force est toujours la même ; il n'y a point de nuances ; nous ne passons jamais du grave au doux, du plaisant au sévère ; nous sommes sans cesse dans les trombones. Ce qui ajoute encore à cette monotonie de la force, qui est le sublime aux yeux des gens peu doués pour les arts, c'est l'absence des récitatifs ordinaires. Les récitatifs d'*Otello* sont toujours obligés comme ceux du grand opéra français. Il fallait réserver cette ressource pour le dernier acte. *Vigano* montra bien plus de génie dans son ballet d'*Otello*, qu'il eut la hardiesse de commencer par une *fourlane* [1].

1. Sorte de danse fort vive, nationale dans le Frioul; la seconde partie est toute mélancolique. Vigano est un homme de génie, connu seulement en Lombardie, où il est mort en 1821, après avoir donné les ballets d'*Otello*, de *Myrrha*, de *la Vestale*, de *Prométhée*, etc., etc.

Dans le second acte, Vigano eut encore le bon esprit de placer une grande scène dans le genre noble et doux : c'est une fête de nuit qu'Othello donne dans ses jardins ; c'est au milieu de cette fête qu'il devient jaloux. Aussi, en arrivant au dernier acte du ballet de Vigano, nous n'éprouvions pas la satiété du *terrible* et du fort ; et bientôt les larmes étaient dans tous les yeux. J'ai très-rarement vu pleurer à l'*Otello* de Rossini.

Dans l'*Otello* tel qu'on l'a arrangé pour Paris, le superbe récitatif de madame Pasta

Mura infelici ove ogni dì m' aggiro,

compense en partie les inepties du libretto et de la fausse route dans laquelle il a contribué à entraîner Rossini. Mais le mérite en est uniquement à madame Pasta ; ce récitatif, dit par une grande cantatrice du Nord, par madame Mainvielle, par exemple, ne serait nullement remarqué, et ne donnerait plus cette belle teinte de douce mélancolie dont je sens si cruellement l'absence dans la partition de Rossini. Madame Pasta y place des agréments que l'on peut dire sublimes ; aussi le public l'applaudit-il encore plus dans le récitatif que dans l'air

O quante lagrime
Finor versai,

qu'on a pris dans la *Donna del Lago* de Rossini, et qui fut écrit par ce grand maître pour la superbe voix de contre-alto de mademoiselle Pisaroni. Je ne puis trouver de louanges assez frappantes pour la manière dont madame Pasta dit ces mots :

Ogni altro oggetto
È a me funesto,
Tutto è imperfetto,
Tutto detesto [1].

Heureuse et belle langue italienne, dans laquelle on peut écrire de telles choses sans paraître exagéré et sans encourir le ridicule ! Et pourtant ces paroles peignent sans nulle exagération, et

1. « Toute autre vue est funeste pour moi ; tout m'importune, tout me semble odieux. »

Il y a un feu et une *force contenue* admirable dans la manière dont madame Pasta dit ce mot, *detesto*, tout à fait dans le bas de sa superbe voix. Ce son retentit dans tous les cœurs.

avec une naïveté parfaite, une manière de sentir, une époque de sentiment, si j'ose parler ainsi, qui se rencontre toujours dans l'amour-passion. Cet air est magnifique, mais je le trouve d'une tristesse trop profonde et surtout trop sérieuse. L'effet général de l'opéra aurait gagné à ce que le choix de madame Pasta tombât sur un air d'*amour tendre*, écrit dans un style doux et touchant. Mais peut-être a-t-on redouté le reproche d'uniformité, le caractère que je viens d'indiquer étant précisément celui que Rossini a donné à l'admirable duetto

Vorrei che il tuo pensiere,

qui commence avec tant de génie sans être précédé d'aucune ritournelle. Ce duetto, quand il a le rare bonheur d'être bien chanté, m'a toujours semblé le chef-d'œuvre de la pièce. Il rappelle la pureté et la simplicité de style de l'auteur de *Tancrède*, et il a plus de feu et de hardiesse dans la cantilène. Je n'ai jamais rencontré ce duetto au théâtre tel qu'il peut être dit. En revanche, il y a un salon à Paris où j'ai eu le bonheur de l'entendre chanter cet hiver d'une manière sublime, et par deux voix françaises : je trouvais la perfection de madame Barilli réunie à une chaleur de sentiment que cette grande cantatrice laissait quelquefois désirer.

Il y a encore de bien beaux souvenirs des idées fraîches et jeunes de *Tancrède* dans le chœur

Santo imen, te guidi amore!

C'est toute la suavité de la jeunesse du génie unie à une vigueur que le jeune maestro n'osait pas encore se permettre dans *Tancrède* et dans *Demetrio e Polibio*. Ce chœur, bien chanté, est l'un des plus beaux morceaux que l'on puisse placer dans un concert. C'est encore un exemple de la perfection de l'union de l'harmonie allemande avec la mélodie de la belle Parthénope [1].

Le *finale* qui suit,

Nel cuor d'un padre amante,

passe en général pour un des chefs-d'œuvre de Rossini. On peut dire avec vérité qu'aucun des rivaux de ce grand maître n'a pu

1. .... *Tenet nunc,*
Parthenope. (VIRGILE.)

s'élever à un morceau semblable. On ne l'a jamais entendu à Paris tel qu'il était à Naples. Nous avions à *San-Carlo*, Davide pour le rôle de Roderigo, et Benedetti, une excellente voix de basse, pour le rôle du père de Desdemona. Ce n'est pas qu'à Paris la voix de M. Levasseur ne soit magnifique, mais cet acteur est timide.

Davide était au-dessus de tout éloge dans

Confusa è l'alma mia,

et dans toute la suite du *finale*[1]. Quelle que soit la niaiserie des paroles, Davide était divin dans

Ti parli l'amore,
Non essermi *infida*.

Ce terzetto entre mademoiselle Colbrand, Davide et Benedetti, était ce que l'amateur le plus difficile peut désirer de plus parfait. Il se passe quelquefois des années, dans les théâtres les plus célèbres, sans que l'on rencontre un morceau chanté comme le fut celui-ci. A Paris, par exemple, où nous avons eu Galli et madame Pasta, ces grands artistes ne se sont fait entendre ensemble que dans la *Camilla* de M. Paër.

L'entrée d'*Otello* est superbe. Voici enfin une de ces situations que réclame la musique, et il faut convenir que Rossini l'a traitée avec tout le feu possible. C'est là que les richesses du style et de l'harmonie à la Mozart sont bien placées. Mais, suivant ma manière particulière de sentir, ici seulement elles devraient paraître pour la première fois. Garcia s'acquitte fort bien à Paris du rôle d'Othello; il le joue avec feu et fureur; c'est le véritable Maure.

La lutte des deux ténors Nozzari et Davide était au-dessus de toute louange dans ce dialogue :

RODERIGO. — E qual diritto mai
. . . .
Per renderla infedel?
OTELLO. — Virtù, costanza, amore.

Dans la cantilène de ces trois mots, Rossini a été l'égal de

1. Il ne faut qu'un petit accident dans la santé de cet aimable artiste pour rendre extrêmement déplacées toutes ces louanges. Je parle du Davide de 1816 et 1817. Je prie le lecteur de placer ce correctif à côté de tous les jugements que l'on porte des voix des chanteurs dans le courant de cette biographie.

Mozart, c'est-à-dire qu'il a su se placer au niveau de ce grand homme, dans le genre où Mozart a le plus approché de la perfection. Il est impossible de rien écrire de plus beau comme musique, et en même temps de plus vrai, de plus fidèle au véritable accent de la passion, et de plus éminemment dramatique; mais il faut absolument Davide et Nozzari luttant ensemble de perfection, et animés par l'émulation la plus vive. Quant à la partie de Desdemona, madame Pasta la chante et surtout la joue vingt fois mieux que mademoiselle Colbrand. Elle dit d'une manière sublime

È ver : giurai.

Tout le monde connaît

Impia, ti maledico [1].

Voilà l'effet le plus fort que la musique puisse produire. Haydn n'a rien de mieux. Rossini vola ce passage dans l'*Adelina* de Generali.

Le chœur qui suit est superbe :

Ah! che giorno d' orror!

Si l'auteur du libretto n'était pas le dernier des hommes comme poëte, la musique de

Impia, ti maledico

aurait dû exprimer ces paroles d'Othello,

Va, je ne t'aime plus,

qu'Othello hors de lui aurait adressées à Desdemona en lui montrant le mouchoir fatal qu'elle vient de donner à son rival Roderigo.

Qu'avons-nous à faire, dans un tel sujet, du sénateur *Elmiro*, père de Desdemona, et de sa colère d'orgueil? Il s'agit d'un spectacle bien autrement touchant, bien autrement près de tous les cœurs, un amant passionné qui maudit la femme qu'il adore, et qui va lui donner la mort.

1. Va, malheureuse! je te maudis.

Il n'est point d'amour véritable, quel que soit son bonheur actuel, qui ne puisse redouter cette catastrophe, l'apercevoir en quelque sorte dans le lointain; et toutes les grandes passions sont craintives et superstitieuses. Voilà l'aperçu sublime qu'on a sacrifié à la colère d'orgueil d'un vieux sénateur plus ou moins Cassandre, et qui ne veut pas de mésalliance dans sa famille. Mes regrets sont si profonds, que j'espère que quelque âme charitable refera des paroles qui aient le sens commun pour la musique de Rossini.

Incerta l' anima

exprime, avec un rare bonheur, le premier moment de repos par fatigue, par impossibilité de continuer à être ému à ce point, qui succède dans le cœur humain à une impression horrible. C'est ici que le feu du génie de Rossini le sert admirablement. Mozart est sujet à manquer un peu de vivacité et de rapidité dans des moments semblables.

Smanio, deliro e tremo,

de *Desdemona*, termine dignement ce magnifique *finale*. Je m'arrête et cesse de louer, de peur de paraître exagéré. Telle est la beauté de ce morceau, qu'on ne sait comment en faire l'éloge ou la description. Je rappelle seulement que, quel que soit le succès de ce finale à Louvois, nous n'en avons ici que la copie, et une copie décolorée. Il faut un Davide pour le rôle de Roderigo, et un père qui chante sa partie avec l'*abandon* que Galli portait dans le second acte de la *Gazza ladra*, lorsqu'il paraît devant le tribunal [1].

SECOND ACTE.

Le manque d'un grand chanteur pour le rôle de Roderigo, fait que l'on passe, à Paris, l'air

Che ascolto! ohimè! che dici?

C'est une esquisse brillante de la situation que Corneille a ren-

1. Les savants disent que le trio du *finale* du premier acte d'*Otello* rappelle un trio de *Don Juan;* l'accompagnement de clarinette est le même. L'accompagnement de l'orchestre pendant qu'Othello lit le billet fatal que Jago lui a remis (duetto du second acte est, à ce qu'on assure, un fragment d'une symphonie de Haydn, en *mi bémol*.

due avec tant de force dans *Polyeucte*, la douleur d'un amant qui, au plus fort de sa passion, apprend que la femme qu'il aime est mariée à un autre. Ici *Roderigo* reçoit cette déclaration fatale de la bouche de *Desdemona*.

Dans le grand duetto entre Othello et Jago,

Non m' inganno, al mio rivale,

le cruel auteur du libretto a enfin consenti à nous laisser jouir d'une des situations de ce beau sujet. Voici enfin Jago entraînant dans le précipice le malheureux Othello. La musique est fort bien. Il y a une grande expression et beaucoup de vérité dramatique dans ce dialogue :

JAGO. — Nel suo ciglio il cor il vedo.
OTELLO. — *Ti son fida*... Ahimè! che vedo?
JAGO. — Quanta gioja io sento al cor!

A la représentation d'hier (26 juillet 1823), une des plus sublimes que madame Pasta ait jamais données, ce rôle de *Jago* a enfin été bien joué par un débutant digne des encouragements du public [1]; il a fort bien dit cette cantilène si vraie :

Gia la fiera gelosia.

En revanche, où trouver des paroles pour exprimer l'accident fâcheux arrivé au terzetto

Ah vieni, nel tuo sangue,

si divinement chanté à Naples par Davide et Nozzari? Madame Pasta seule est au niveau de la musique dans la fin de ce beau terzetto

Tra tante smanie e tante.

La manière dont elle s'évanouit est sublime de simplicité et de naturel. Elle parvient à rendre intéressant un accident trivial à la scène, un accident qui peut-être est du nombre de ces effets de la nature qui, déshonorés par l'ironie moderne, ne sont touchants que dans la réalité, et doivent être abandonnés par l'imitation dramatique.

1. M. Giovanola de Lodi. Il m'a un peu rappelé l'inimitable Bocci, qui faisait Jago dans le ballet de Vigano.

Il y a un fort beau passage d'orchestre, *agitato*, dans l'air de *Desdemona* au moment de l'arrivée de ses femmes :

Qual nuova a me recate?

On remarque dans cet air un moment de joie qui produit un bel effet, surtout à cause du contraste avec l'expression sombre et terrible de tout le second acte :

Salvo del suo periglio?

Rossini s'élève de nouveau à toute la hauteur de la situation, dans le passage si célèbre à Paris, grâce à madame Pasta,

Se il padre m' abbandona,
Altro non chiede il cor.

C'est un des moments où j'ai senti avec le plus d'évidence la supériorité de cette grande actrice sur mademoiselle Colbrand.

Si nous n'étions pas accoutumés à l'esprit de l'auteur du libretto, nous lui dirions encore ici : Qu'avons-nous à faire de la douleur d'un père? Apprenez que le cœur humain n'est susceptible que d'une grande passion à la fois, et que c'est à son amant, furieux de jalousie, et non à son père, que *Desdemona*, abandonnée par sa famille et perdue de réputation, doit dire :

Se Otello m' abbandona
Da chi sperar pietà?

Le troisième acte est beaucoup mieux en situation que les deux autres. L'enchaînement des douleurs de la pauvre Desdemona est ménagé avec assez d'art. Elle paraît dans sa chambre à une heure avancée de la nuit; elle avoue à son amie les sombres pensées où la plonge la nouvelle de l'exil d'Othello son époux, que le conseil des Dix vient de bannir des pays vénitiens : on entend un gondolier qui, en passant sur la lagune, chante ces beaux vers du Dante :

Nessun maggior dolore
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria [1].

La pauvre Desdemona, hors d'elle-même, s'approche de la fe-

1. Il n'est pas de plus grande douleur que de se souvenir des temps heureux au sein de la misère.

nêtre en s'écriant : Qui es-tu, toi qui chantes ainsi ? C'est alors que son amie lui fait cette réponse touchante :

È il gondoliere che cantando inganna
Il camin sulla placida laguna
Pensando ai figli, mentre il ciel s' inbruna.

Il y a du bonheur dans la manière dont est écrit ce petit morceau de récitatif obligé. Le chant du gondolier rappelle à la jeune Vénitienne le sort de l'esclave fidèle qui, achetée en Afrique, éleva son enfance et mourut loin de sa patrie. Desdemona, en parcourant sa chambre à pas précipités, se trouve auprès de sa harpe, qui, dans les grands théâtres d'Italie, reste immobile au côté gauche de la scène. Le lit fatal est au milieu. Desdemona cède à la tentation de s'arrêter près de sa harpe; elle chante la romance de l'esclave africaine sa nourrice :

Assisa al piè d' un salice.

Il était difficile de mieux amener ce chant, il faut le dire à la gloire de l'auteur du libretto (M. le marquis Berio, aussi aimable comme homme de société qu'il était privé de talents comme poëte). Il y a peu à dire à la gloire de Rossini. Cette romance est bien écrite, elle est d'un style sage, et voilà tout. Elle doit son grand effet à la situation, et, à Paris, à la manière admirable dont madame Pasta la chante.

Au milieu de la romance, la pauvre Desdemona, égarée par sa douleur, oublie le chant de sa nourrice. A ce moment, un coup de vent violent vient briser un panneau de vitrage de la croisée gothique de sa chambre; ce simple accident paraît un présage du plus sinistre augure à la pauvre affligée [1]. Elle reprend un instant sa romance, mais les larmes l'empêchent de continuer. Elle se hâte de quitter la harpe et de congédier son amie. Il est impossible, dans une telle situation, de ne pas se rappeler Mozart, et ici un souvenir est un regret profond [2].

Desdemona, restée seule au milieu de cette nuit terrible, et pendant que les éclats du tonnerre continuent à faire trembler le palais qu'elle habite, adresse au ciel une courte prière, dont le

1. Il était d'un grand effet à Naples, où l'on croit à la *gettatura*.
2. Chant de la statue dans *Don Juan;* désespoir de D. Anna quand elle aperçoit le cadavre de son père.

chant n'est pas encore tout ce qu'il pourrait être, mais qui parut cependant bien supérieur à la romance.

Elle s'approche de son lit, dont les rideaux qui tombent la dérobent aux spectateurs.

Ici s'exécute, dans les grands théâtres d'Italie, une ritournelle superbe, que la mesquinerie pitoyable de la décoration de Louvois a obligé de supprimer à Paris. Pendant cette ritournelle, on aperçoit à une grande distance, tout à fait au fond de la scène, Othello qui, une lampe à la main et son *cangiar* nu sous le bras, pénètre dans l'appartement de son amie en descendant l'escalier étroit d'une tourelle. Cet escalier, qui se déploie en tournant, fait que la figure frappante d'Othello, éclairée par sa lampe, au milieu de cette vaste obscurité, disparaît plusieurs fois pour reparaître ensuite, suivant les détours du petit escalier qu'il est obligé de suivre; la lame du *cangiar* nu, que l'on voit briller de temps à autre éclairée par la lampe, apprend tout au spectateur et le glace d'effroi. Othello arrive enfin sur le devant de la scène, il s'approche du lit, il écarte le rideau. Toute description est ici superflue. Il faut se rappeler la figure superbe et la profonde émotion de Nozzari. Othello pose sa lampe; un coup de vent l'éteint. Il entend Desdemona qui s'écrie dans son sommeil : *Amato ben!* Les éclairs se succèdent rapidement désormais, comme dans un orage des pays du Midi, et portent la lumière dans cette chambre funeste. Heureusement pour le spectateur qu'il n'entend pas la cruelle sottise de l'auteur du libretto, qui, dans un tel moment, songe encore à faire de l'esprit. Othello s'écrie :

> Ah! che tra i lampi, il cielo
> A me più chiaro il suo delitto addita [1] !

Desdemona se réveille : il y a un duetto assez peu digne de la situation. Othello saisit son *cangiar*, Desdemona se réfugie vers son lit; comme elle y arrive, elle reçoit le coup mortel. Les rideaux cachent l'affreux spectacle qui a lieu tout au fond de la scène. Au même moment on entend de grands coups à la porte, et le doge paraît..... La suite est connue.

1. *Ah! le ciel par ses feux rend son crime plus clair à mes yeux!* Cela veut dire que l'éclair lui fait voir que Desdemona est endormie, et que les mots *caro ben* (toi que j'aime) sont adressés en songe à l'homme qu'elle aime, et non à lui Othello, qui s'avance, et qu'elle ne peut pas voir s'approcher, puisqu'elle dort.

Ce fut à une représentation d'*Otello*, à Venise, dans une de ces soirées de tristesse, ou plutôt de pensive mélancolie, qui, dans les pays du Midi, se rencontrent au milieu de la vie la plus heureuse, qu'à propos des malheurs qui poursuivent les amants véritables, madame Gherardi, de Brescia, nous conta l'histoire d'Hortensia et de Stradella. Elle produisit sur nous un effet que peut-être elle ne fera pas sur le lecteur; cette histoire est d'ailleurs fort connue : malgré tant de désavantages, la voici. Rien n'est ajouté à la vérité; le trait est historique, et peint les mœurs et même le gouvernement de Venise.

Alessandro Stradella était en 1650 le chanteur le plus célèbre de Venise et de toute l'Italie. La composition de la musique était fort simple à cette époque; le maestro n'écrivait presque qu'un canevas; le chanteur était beaucoup plus créateur qu'il ne l'est aujourd'hui, et c'était son génie qui devait trouver presque tous les traits qu'il exécutait. C'est Rossini qui s'est avisé le premier d'écrire exactement tous les ornements, toutes les *fioriture* que le chanteur doit exécuter. On était bien éloigné de ce système en Italie, vers 1650. Il suivait de là que le charme de la musique était bien plus inhérent à la personne du chanteur, et l'on trouvait qu'aucun de ceux qui étaient alors à la mode n'approchait de Stradella : c'était un proverbe qu'il était le maître du cœur de ses auditeurs. Il vint jouir de sa gloire à Venise, alors la capitale la plus brillante de l'Italie et la ville la plus renommée pour les plaisirs dont on y jouissait et la galanterie de ses mœurs. Stradella fut reçu avec empressement dans les maisons les plus distinguées, et les dames de la première noblesse se disputèrent l'avantage de prendre de ses leçons. Il rencontra dans le monde Hortensia, dame romaine d'une haute naissance, alors veuve, et qui était publiquement courtisée par un noble vénitien d'une des familles les plus puissantes de la république. Il s'en fit aimer. Stradella, dont madame G*** nous fit voir le portrait dans le palais d'une de ses amies, le lendemain du jour où elle nous conta son histoire, portait sur une superbe figure une empreinte profonde de mélancolie, et de grands yeux noirs remplis de ce *feu contenu* qui fait tant d'impression. La perfection où l'école du Titien et du Giorgion avait porté à Venise l'art du portrait, permet encore aujourd'hui de juger parfaitement de la physionomie de Stradella. On n'a pas de peine à croire qu'un tel homme, distingué d'ailleurs par un grand talent, ait pu être aimé avec

passion et l'emporter sur un grand seigneur, quoique lui-même sans fortune; il enleva Hortensia au noble vénitien. Les deux amants ne devaient plus songer qu'à sortir rapidement du territoire de la république. Ils se retirèrent à Rome, où ils se firent passer pour mariés. Mais, redoutant la vengeance du Vénitien, ils ne se rendirent point directement dans la patrie d'Hortensia; ils firent de grands détours, et, une fois arrivés, prirent un logement dans une partie de Rome fort déserte, et évitèrent de paraître dans les lieux fréquentés. Les assassins que le noble vénitien avait lancés à leur poursuite furent longtemps à les découvrir. Après les avoir inutilement cherchés dans les principales villes d'Italie, ils arrivèrent à Rome un soir qu'il y avait une grande *funzione* accompagnée de musique dans l'église de Saint-Jean-de-Latran; ils y entrèrent avec la foule, ils virent Stradella. Ravis d'avoir enfin trouvé leur victime au moment où ils désespéraient presque de le rencontrer, ils résolurent de ne pas perdre de temps et d'exécuter la commission pour laquelle ils étaient payés, au sortir même de Saint-Jean-de-Latran; ils se mirent à parcourir l'église dans tous les sens, pour voir si Hortensia ne serait pas parmi les spectateurs. Ils étaient tout occupés de leurs recherches, lorsque, après d'autres morceaux exécutés par des artistes vulgaires, Stradella commença enfin à chanter. Ils s'arrêtèrent, ils écoutèrent malgré eux cette voix sublime. Ces assassins l'avaient à peine entendue quelques instants, qu'ils se sentirent touchés : il n'y avait au monde qu'un seul artiste de cette perfection, et ils allaient éteindre pour jamais une voix si touchante! Ils eurent des remords, ils répandirent des larmes, et enfin le grand morceau de Stradella n'était pas fini qu'ils ne songeaient plus qu'à sauver les amants, dont, en recevant leur salaire, ils avaient juré la mort sur le livre des saints Évangiles. La cérémonie terminée, ils attendent longtemps Stradella en dehors de l'église; ils le voient enfin sortir par une petite porte dérobée, avec Hortensia. Ils s'approchent, le remercient du plaisir qu'il vient de leur donner, et lui avouent que c'est à l'impression que sa voix a faite sur eux et à l'attendrissement qu'elle leur a donné qu'il est redevable de la vie; ils lui expliquent l'affreux motif de leur voyage, et lui conseillent de quitter Rome sans délai, afin qu'ils puissent faire croire au Vénitien jaloux qu'ils sont arrivés trop tard.

Stradella et son amie comprennent toute l'importance du con-

seil qu'on leur donne, frètent un navire, s'embarquent le même soir sur le Tibre, vont par mer jusqu'à la *Spezzia*, et de là gagnent Turin par des chemins détournés. Le noble vénitien, de son côté, reçoit le rapport de ses *buli*, n'en devient que plus furieux, prend la résolution de se charger lui-même du soin de sa vengeance, et commence par se rendre à Rome auprès du père d'Hortensia. Il fait entendre à ce vieillard qu'il ne peut laver sa honte que dans le sang de sa fille et de son ravisseur. Les républiques du moyen âge avaient laissé dans les cœurs italiens cet esprit de vengeance si oublié aujourd'hui : c'était l'honneur de ces temps féroces, le seul supplément aux lois, la seule défense de la sûreté personnelle [1], dans un pays où le duel eût semblé ridicule. Le noble vénitien et le vieillard firent exécuter des recherches dans toutes les villes d'Italie. Quand enfin on eut appris de Turin que Stradella s'y trouvait, le vieux Romain, père d'Hortensia, prit avec lui deux assassins connus pour leur adresse, se pourvut de lettres de recommandation pour M. le marquis de Villars, qui était alors ambassadeur de France à la cour de Turin, et partit pour le Piémont.

De son côté, Stradella, averti par son aventure de Rome, avait fait des démarches à Turin pour se procurer des appuis. Son talent lui avait valu la protection de la duchesse de Savoie, alors régente de l'État. Cette princesse entreprit de soustraire les deux amants à la fureur de leur ennemi ; elle fit entrer Hortensia dans un couvent, et donna à Stradella le titre de son premier chanteur ainsi qu'un logement dans son palais. Ces précautions parurent suffisantes, et les amants jouissaient depuis quelques mois d'une parfaite tranquillité; ils commençaient à croire qu'après l'aventure de Rome, le noble vénitien s'était lassé de les poursuivre, quand un soir Stradella, qui prenait l'air sur les remparts de Turin, fut assailli par trois hommes qui le laissèrent pour mort avec un coup de poignard dans la poitrine. C'était le vieux Romain, père d'Hortensia, et ses deux assassins, qui, aussitôt le crime commis, cherchèrent un asile dans le palais de l'ambassadeur de France. M. de Villars, ne voulant ni les protéger après un assassinat qui fit la nouvelle du jour à Turin, ni

1. Voir les Mémoires de Benvenuto Cellini, et l'excellente *Histoire de Toscane* de Pignotti, 1814. C'est un livre de bonne foi, et bien supérieur à celui de M. Sismondi, qui ne sait pas peindre les mœurs et la physionomie d'un siècle.

les livrer à la justice après que son palais leur avait servi d'asile, prit le parti de les faire évader [1].

Cependant, contre toute apparence, Stradella guérit de sa blessure, qui le mit hors d'état de chanter, et le Vénitien vit échouer ses projets pour la seconde fois, mais sans abandonner le soin de sa vengeance. Seulement, rendu prudent par le manque de succès, il prit un nom obscur, et vint s'établir à Turin, se contentant, pour le moment, de faire épier Hortensia et son amant.

On sera peut-être étonné de cet acharnement, mais tel était l'*honneur* de ces temps; si le noble vénitien eût abandonné sa vengeance, il eût été méprisé [2].

Un an se passa ainsi; la duchesse de Savoie, de plus en plus touchée du sort des deux amants, voulut rendre leur union légitime et la consacrer par le mariage. Après la cérémonie, Hortensia, ennuyée du séjour du couvent, eut envie de voir la rivière de Gênes; Stradella l'y conduisit, et le lendemain de leur arrivée à Gênes, ils furent trouvés poignardés dans leur lit.

1. Fait absolument semblable à Chambéry, juillet 1823.

2. Anecdote de mon ami de Bergame, obligé, par la rumeur publique, d'assassiner d'un coup de fusil, dans la rue, un sbire qui l'avait regardé de travers (1782). Il en fut quitte pour un séjour de six semaines en Suisse.

CHAPITRE XX

LA CENERENTOLA.

J'ai entendu pour la première fois la *Cenerentola* à Trieste; elle était divinement chantée par madame Pasta, aussi piquante dans le rôle de Cendrillon qu'elle est tragique dans Roméo; par Zuchelli, dont le public de Paris a le tort de ne pas assez apprécier la voix magnifique et pure; et enfin par le délicieux bouffe Paccini.

Il est difficile de rencontrer un opéra mieux monté. Le public de Trieste fut de cet avis; car, au lieu de trente représentations de la *Cenerentola* que madame Pasta devait donner, il en exigea cent.

Malgré le talent des acteurs et l'enthousiasme du public, chose si nécessaire au plaisir musical, la *Cenerentola* ne me fit aucun plaisir. Le premier jour, je me crus malade; je fus obligé de m'avouer aux représentations suivantes, qui me laissaient froid et glacé au milieu d'un public ivre de joie, que mon malheur était un accident personnel. La musique de la *Cenerentola* me paraît manquer de *beau idéal*.

Il est des spectateurs peu attentifs au mérite de la difficulté vaincue, et auxquels la musique ne plaît que par les illusions romanesques et brillantes dont elle berce leur imagination. Si la musique est mauvaise, elle ne donne rien à l'imagination; si elle est sans *idéal*, elle fournit des images qui choquent comme basses, et l'imagination repoussée prend son vol ailleurs. En voyant la *Cenerentola* sur l'affiche, je dirais volontiers comme le marquis de Moncade : C'est ce soir que je m'encanaille. Cette musique fixe constamment mon imagination sur des malheurs ou des jouissances de vanité, sur le bonheur d'aller au bal avec de beaux habits ou d'être nommé maître d'hôtel par un prince. Or, né en France et l'ayant longtemps habitée, j'avoue que je suis las et de la vanité, et des désappointements de la vanité, et du

caractère gascon, et des cinq ou six cents vaudevilles qu'il m'a fallu essuyer sur les mécomptes de la vanité. Depuis la mort des derniers hommes de génie, d'Églantine et Beaumarchais, tout notre théâtre ne roule que sur un seul mobile, la vanité; la société elle-même, du moins les dix-neuf vingtièmes de la société et tout ce qu'elle renferme de vulgaire, n'est mis en activité que par un seul mobile, la vanité. On peut, je crois, sans cesser d'aimer la France, être un peu las de cette passion qui, chez nous, remplace toutes les autres.

J'allais à Trieste pour chercher du nouveau; en voyant la *Cenerentola*, je me crus encore au Gymnase.

La musique est incapable de *parler vite;* elle peut peindre les nuances de passions les plus fugitives, des nuances qui échapperaient à la plume des plus grands écrivains; on peut même dire que son empire commence où finit celui de la parole; mais ce qu'elle peint, elle ne peut pas le montrer *à moitié*. Elle partage en ce sens les désavantages de la sculpture, mise en rivalité avec la peinture sa sœur; la plupart des objets qui nous frappent dans la vie réelle sont interdits à la sculpture, parce qu'elle a le malheur d'être hors d'état de peindre *à demi*. Un guerrier célèbre, couvert de son armure, est magnifique sous le pinceau de Paul Véronèse ou de Rubens; rien de plus ridicule et de plus lourd sous le ciseau du sculpteur. Voyez le Henri IV de la cour du Louvre[1].

Un sot fera un récit pompeux et faux d'un prétendu combat dans lequel il s'est couvert de gloire; le chant est de *bonne foi* et nous peint sa valeur, mais l'accompagnement se moque de lui. Cimarosa a fait vingt chefs-d'œuvre sur des données de cette espèce.

La mélodie ne peut pas fixer *à demi* notre imagination sur une nuance de passion, cet avantage est réservé à l'harmonie; mais remarquez que l'harmonie ne peut peindre que des nuances *rapides* et *fugitives*. Si elle usurpe trop longtemps l'attention, elle tue le chant, comme dans certains passages de Mozart; et, à son tour, l'harmonie devenant partie principale, ne peut pas peindre *à demi*. Je demande pardon pour ce petit écart méta-

1. Ce qu'une lettre à écrire à une femme d'esprit que l'on aime un peu est à l'égard de la simple conversation, la sculpture l'est à l'égard de la peinture. Dans les deux genres, la grande difficulté est de ne pas marquer trop ce qui ne mérite que d'être indiqué.

physique, que je pourrais rendre moins inintelligible au moyen d'un piano [1].

Je tentais d'expliquer comme quoi la musique est peu propre à rendre les *bonheurs de vanité*, et toutes les petites mystifications françaises qui, depuis dix ans, fournissent les théâtres de Paris de tant de pièces *extrêmement piquantes* [2], mais que l'on ne peut revoir trois fois.

Les bonheurs de vanité sont fondés sur une comparaison vive et rapide avec *les autres*. Il faut toujours *les autres;* cela seul suffit pour glacer l'imagination, dont l'aile puissante ne se développe que dans la solitude et l'entier oubli *des autres*. Un art qui n'agit que par l'imagination ne doit donc pas se piquer de peindre la vanité.

La *Cenerentola* est de 1817; Rossini l'écrivit à Rome pour le théâtre *Valle* et pour la saison du Carnaval (26 décembre 1816, jusque vers le milieu de février 1817). Il eut des chanteurs assez inconnus, mesdames Righetti et Rossi, le ténor Guglielmi, et le bouffe De Begnis.

L'introduction de la *Cenerentola* se compose du chant des trois sœurs : l'aînée essaie un pas devant sa psyché ; la seconde ajuste une fleur dans ses cheveux ; la pauvre Cendrillon, fidèle au rôle que nous lui connaissons depuis notre enfance, souffle le feu pour faire du café. Cette introduction est fort piquante; le chant de Cendrillon est touchant, mais touchant comme le drame, touchant par un malheur vulgaire : tout cela semble écrit sous la dictée du proverbe français : *Glissons, n'appuyons pas*. Cette musique est éminemment rossinienne. Jamais Paisiello, Cimarosa ou Guglielmi n'ont atteint à ce degré de légèreté.

Una volta, e due, e tre!

Le chant de ces mots me semble parfaitement trivial. A ce moment, la musique de la *Cenerentola* commence toujours à

1. On se souvient de la cavatine d'*Otello;* le chant triomphe, et l'accompagnement dit à Othello : Tu mourras.

2. *Le Faux Pourceaugnac*, *le Comédien d'Étampes*, les *Mémoires d'un colonel de hussards*, etc., le *Deceiver deceived* de Drury-Lane, etc. L'*high life* dans toute l'Europe ne vit que de vanité. C'est pour cela peut-être que cette classe, la seule qui cultive la musique hors de l'Italie, a le cœur si anti-musical, et qu'en revanche elle a tant de goût pour les livres français.

Les *Contes moraux* de Marmontel sont le sublime de l'esprit et de la délicatesse pour un grand seigneur de Pétersbourg. (*De la Russie*, par Passovant et Clarke.)

m'être déplaisante ; et cette impression, qui ne disparaît jamais tout à fait, revient souvent avec une nouvelle force. A Trieste, pour me consoler d'être triste comme un Anglais au milieu d'un parterre tout joyeux, je conclus de ce que j'éprouvais que la musique a aussi son *beau idéal;* il faut que les situations auxquelles elle nous fait songer, il faut que les images qu'elle lance sur notre imagination n'aient point un degré de vulgarité trop marqué. Je ne puis me faire aux comédies de M. Picard, je méprise trop ses héros; je ne nie pas qu'il n'y ait beaucoup de *Philibert* et de *Jacques Fauvel* dans le monde, mais ce que je nie, c'est que je ne leur adresse jamais la parole.

En entendant ce chant,

Una volta, e due, e tre!

je me crois toujours dans une arrière-boutique de la rue Saint-Denis. Le Polonais ou l'habitant de Trieste ne peut avoir cette impression désagréable : quant à moi, je désire de tout mon cœur que l'on soit heureux dans toutes les arrière-boutiques de France, mais je ne puis faire ma société des gens qui les habitent; je déplairais encore plus qu'on ne me déplairait.

La cavatine de don Magnifico,

Miei rampolli feminini,

chantée par Galli ou Zuchelli, est une débauche de belle voix : ce morceau a beaucoup de succès, parce qu'il nous fait goûter vivement le charme attaché à de beaux sons de basse bien pleins et bien sonores; du reste, il est dans le style de Cimarosa, au génie près.

Le duetto de Ramire, le prince déguisé, avec *Cenerentola*, me console un peu de la cavatine de don Magnifico ; cette grâce est encore un peu celle des Nina de la rue Vivienne, mais tout plaît dans une jolie femme, et la beauté fait oublier le ton vulgaire. Il y a du charme dans

Una grazia, un certo incanto;

je trouve beaucoup d'esprit dans

Quel ch' è padre non è padre
. . . .
Sta a veder che m' imbroglio[1].

1. Lorsque je cite hardiment un mauvais vers d'un libretto italien au public le plus difficile de l'Europe, on sent bien que mon unique prétention ne peut être que de

Nous voici dans la vraie force du talent de Rossini, dans sa partie triomphante. Quel dommage pour les personnes qui sentent d'une certaine façon qu'il n'ait pas mêlé un peu de noblesse à tout son esprit! Il faut se souvenir que cet opéra fut écrit pour les Italiens de Rome, des habitudes desquels trois siècles de P*** et de la politique des Alexandre VI et de Ricci [1] ont banni toute noblesse et toute élévation [2].

La cavatine du valet de chambre Dandini habillé en prince,

Come il ape ne' giorni d' aprile,

est extrêmement piquante. Ici le style d'antichambre est à sa place; il y a juste dans la musique, comme dans le libretto, ce vernis léger de vulgarité nécessaire pour rappeler l'état de Dandini, mais il ne choque pas. Dans Cimarosa, nous voyons plutôt les passions des personnages subalternes que les habitudes sociales que leur a fait contracter leur position dans la société; seulement leurs passions sont contrariées par les circonstances d'une position inférieure.

Cette cavatine, qui sert de *concerto* à une belle voix de basse, est souvent chantée à Paris, d'une manière délicieuse, par l'excellent Pellegrini : il dit avec une grâce infinie et avec des *fioriture* tout à fait séduisantes :

rappeler la *cantilena* et l'accompagnement que Rossini a faits sur ce vers. Comment obtenir un tel résultat d'un lecteur qui depuis six mois n'est pas allé aux Bouffes? Je récuse donc tout lecteur qui, dans les six mois qui ont précédé la lecture de cette note, n'est pas allé à Louvois au moins dix fois, et n'a pas lu depuis deux ans un livre de discussion sérieuse sur les principes des Beaux-Arts, par exemple l'ouvrage de M. l'abbé Dubos sur *la Poésie et la Peinture*, ou les *Principes du Goût* de Paine Knight, ou le *Traité du Beau* d'Alison, ou quelque traité allemand sur ce que nos voisins appellent l'esthétique.

1. Empoisonnement de l'honnête Ganganelli, qui, placé à une fenêtre de son palais de Montecavallo éclairée par le soleil, s'amusait à éblouir les passants avec la réverbération d'un miroir. Singulier effet du poison jésuitique !

2. Ces mœurs sont peintes admirablement et avec une naïveté singulière dans les seize comédies de Gherardo de' Rossi. A l'exception des grandes inconvenances sociales, telles que l'incendie par vengeance, l'empoisonnement et autres événements trop forts pour la comédie, et dont la peinture, comme chose possible dans les États de Sa Sainteté, aurait pu compromettre la tranquillité de M. de' Rossi, qui est banquier à Rome, tout y est. Ces comédies et les *Confessions de Carlo Gozzi* sont les pièces justificatives de tout ce qu'on avance ici sur ce pays singulier, qui, au milieu de la *sécheresse* moderne, produit encore des Canova, des Viganó, des Rossini, tandis que nous n'avons, à quelques expressions près, que des charlatans plus ou moins adroits à courir la pension.

Caloppando s'en va la ragione
E fra i colpi d' un doppio cannone
Spalancato è il mio core di gia,
(Ma al fine della nostra commedia...)

La rapidité du chant de ce dernier vers est entraînante. L'auteur italien (le signor Feretti, Romain) a eu le bon esprit, comme on voit, de ne pas copier l'esprit français de son original; il lui a fallu du courage. On sait assez que *Cendrillon* est un des plus jolis ouvrages de M. Étienne.

Après les idées, sinon basses, du moins extrêmement vulgaires que cet opéra nous a présentées jusqu'ici, et dont Rossini a plutôt forcé que modéré la couleur, l'âme est rafraîchie par le jeu de madame Pasta et sa passion enfantine lorsque, courant après son père, qu'elle retient par la basque de son habit brodé, elle lui chante :

Signore, una parola !

J'avoue que ce quintetto me fait un grand plaisir; j'ai besoin de quelque chose de noble en musique comme en peinture, et j'ai l'honneur d'être, pour les *Téniers*, de l'avis de Louis XIV.

Il fallait le jeu de madame Pasta pour que je puisse pardonner la trivialité du chant

La bella Venere
Vezzoza, pomposetta !

Ce coloris déplaisant disparaît tout à coup dans

(Ma vattene) Altezzissima !

La passion se montre chez don Magnifico, et à l'instant je ne vois plus la trivialité de ses habitudes. La belle voix de Galli est ravissante à cet instant.

Il y a un chant fort agréable, quoique encore un peu vulgaire, sur les paroles :

Nel volto estatico
Di questo è quella.

La sortie de don Magnifico, dans la scène suivante, offrait encore à Galli une occasion de faire admirer sa superbe voix dans le vers .

Tenete allegro il re: vado in cantina[1].

Jouant un peu sur le mot *cantina* (cave), sa voix magnifique descendait jusqu'au *la* d'en bas.

Le *finale* du premier acte, qui débute par un chœur des courtisans du prince, qui ramènent don Magnifico de la cave, à demi ivre, et qui continue par l'air de don Magnifico, est tout à fait dans l'ancien style bouffe de Cimarosa, à la passion près. Je n'ai déjà que trop répété, peut-être, que l'absence de la passion dans les personnages bas laisse paraître tout à coup ce que leur état peut avoir de dégoûtant, et j'avoue que je ne puis pas revoir deux fois Tiercelin dans le *Coin de Rue* ou dans l'*Enfant de Paris*.

Dans l'air de don Magnifico :

Noi don Magnifico,

la passion est remplacée, comme de coutume, par l'esprit, et l'esprit, en musique, n'empêche pas toujours d'être un peu plat. Il n'y a que de beaux sons dans cet air, je n'y trouve ni verve ni génie; or, il me semble que la farce n'admet pas la médiocrité. En revanche, le duetto qui suit est entraînant; on disait à Trieste que c'était le chef-d'œuvre de la pièce. Ramire demande à Dandini, son valet de chambre, déguisé en prince, ce qu'il lui semble du caractère des deux filles du baron :

Zitto, zitto; piano, piano.

La partie du *tenor* (Ramire) est d'une fraîcheur délicieuse et tout à fait d'accord avec les sentiments d'un jeune prince à qui l'enchanteur qui le protége a révélé qu'une des filles du baron est digne de tous ses vœux : l'enchanteur veut parler de Cendrillon. La rapidité et la vivacité de ce duetto sont inimitables : c'est un feu d'artifice. Jamais la musique n'a lancé avec cette rapidité et ce succès des sensations nouvelles et piquantes sur l'âme des spectateurs.

L'homme dans une situation ordinaire, qui assiste à ce duetto, ne peut pas s'empêcher d'être gai; il se sent venir à l'esprit les idées les plus bouffonnes, ou plutôt il se sent ravir par le bonheur que donnent ces idées quand on les goûte. Le quartetto qui

1. « Tenez le prince en gaieté, moi je vais à la cave. » — On dit en Italie, d'une voix qui ne se fait pas entendre : *Canta in cantina*.

se forme par l'arrivée des deux sœurs a des passages jolis et d'une grande vérité dramatique :

Con un anima plebea!
Con un aria dozzinale!

Il y a de la grâce et surtout beaucoup d'esprit dans l'air de la Cenerentola à son entrée dans le salon :

Sprezza quei don che versa.

Le second acte s'ouvre par un air de don Magnifico, dans lequel il nous dit que, lorsque une de ses filles sera l'épouse du prince, les revenants-bons pleuvront chez lui :

Già mi par che questo è quello
Conficcandomi a un cantone
Incominci : Ser barone
Alla figlia sua reale
Porterebbe un memoriale?
Prendrà per la cioccolata,
È una doppia ben coniata.
Io rispondo : Eh ci vedremo ;
Già è di peso [1]?

1. « Je crois déjà voir tel de mes voisins qui me prend à part dans un coin, et me dit : Monsieur le baron, daigneriez-vous présenter ce placet à votre royale fille? *Voilà pour prendre le chocolat;* et à l'instant une quadruple me tombe dans la main. Je réponds : Ce n'est pas le crédit qui me manque, mais votre quadruple est-elle de poids? »

Telles sont les mœurs de la malheureuse Rome, telles sont les plaisanteries qui n'y sont pas sifflées! telle est la manière de traiter les affaires dans les États du pape! A Paris, nous avons plus de délicatesse. Deux jeunes gens qui faisaient de grandes et bonnes affaires avec le ministre de la ***, pensèrent qu'ils pourraient doubler la quantité des bordereaux fictifs qu'ils présentaient tous les mois à la signature, s'ils parvenaient à faire un cadeau agréable au citoyen ministre. Après avoir couru quelque temps les environs de Paris, ils trouvèrent enfin un château fort agréable, au milieu d'une jolie terre, non loin de Mon...... Nos jeunes gens achètent la terre, et font arranger le château dans le goût le plus moderne et avec toute l'élégance possible. Quand toutes les réparations furent achevées, les parquets cirés, les pendules montées, l'un des fournisseurs dit à son ami : Jouissons huit jours de notre château avant de le donner au ministre. Le résultat de cette idée lumineuse fut la présence de vingt jolies femmes et de leurs amis, de grands dîners tous les jours, des bals tous les soirs. Enfin le terme fatal arrive ; l'un des amis prend tristement les clefs du château et va les présenter au citoyen ministre. « Le château sera humide. » Telles sont les seules paroles du ministre en recevant le cadeau. — « Impossible, citoyen ministre, « nous avons pris la précaution de l'habiter huit jours avant de vous l'offrir. » — « Et « avec quelles gens l'avez-vous habité? » — « Ma foi, avec des hôtes fort aimables « avec nos amis ordinaires. » — « C'est-à-dire, reprend le ministre en fronçant le « sourcil, que vous avez osé introduire des femmes suspectes dans mon château ; je

L'air de Ramire, quand il est amoureux et qu'il jure de trouver sa belle,

Se fosse in grembo a Giove [1],

est agréable et fort piquant; c'est un morceau brillant pour une jolie voix de ténor, cela est admirable dans un concert : sur quoi j'observerai que les imitateurs de Rossini ont bien pris sa rapidité, chose facile à copier en musique, mais ils n'ont jamais pu imiter son esprit.

Le duetto qui suit,

Un segreto d' importanza,

est la perfection de l'art d'imiter. Tres-probablement ce duetto n'existerait pas sans celui du second acte du *Matrimonio segreto :*

Se fiato in corpo avete.

Et cependant, même quand on sait par cœur le duetto du *Mariage secret*, on entend encore celui-ci avec un plaisir infini. Mon assertion peut se vérifier à Paris; ce duetto est supérieurement chanté par Zuchelli et Pellegrini. Les mots

Son Dandini, il cameriere!

font toujours rire, par l'extrême vérité dramatique et par le malheur subit de la grosse vanité du baron.

Que ne puis-je donner au lecteur l'esquisse la plus légère de l'effet que le délicieux bouffe Paccini, chargé du rôle de Dandini, produisait à Trieste! Il fallait le voir jouissant de la sottise du baron lorsqu'ils paraissaient ensemble pour le duetto, l'observant du coin de l'œil sans qu'il y parût, mais tellement attentif à l'observer, qu'en s'asseyant il était toujours sur le point de manquer sa chaise et de tomber à terre; il fallait le voir s'efforçant, mais en vain, de dissimuler le rire fou qui le saisit quand il s'aperçoit de l'importance que le baron attache à la confidence qu'il

« vous trouve, je l'avoue, d'une rare impertinence. Allez, citoyen, et à l'avenir « sachez garder plus de respect pour un ministre. » A ces mots, le fournisseur s'éclipse, et le citoyen ministre demande ses chevaux pour aller à sa terre.

1. « Fût-elle cachée dans le sein de Jupiter. » On voit que la mythologie est la providence des mauvais poëtes en Italie comme en France.

va lui faire; alors, détournant la tête pour cacher son rire, lequel mouvement désespérait le baron, comme signe de disgrâce de la part du prince, et ensuite, au premier moment de sérieux qu'il pouvait obtenir, se retournant d'un air grave vers le pauvre baron; la force de soutenir l'air grave venant à lui manquer, il élevait les sourcils d'une manière démesurée, nouvelle inquiétude mortelle du gentilhomme campagnard à la vue de cette mine réellement épouvantable de la part du prince. L'acteur chargé du rôle du baron n'avait nul besoin de faire des gestes; les spectateurs, étouffant de rire et s'essuyant les yeux, n'avaient aucune attention à lui donner; son ridicule était à jamais établi par les gestes de Paccini : ils étaient tellement ceux d'un homme qui jouit *actuellement* de la présence réelle d'un sot qu'il attrape, que le rôle du baron, eût-il été joué avec toute la noblesse possible par Fleury ou de' Marini', ces grands maîtres dans l'art du comique noble, ils eussent été ridicules, il n'y avait pas à s'en dédire. On voyait trop de vérité dans les gestes de Paccini pour qu'on pût admettre un instant qu'un homme, faisant ces mines, pût se tromper sur la présence réelle d'un sot.

Et ce spectacle étonnant changeait tous les jours; comment donner une idée de la foule infinie de mauvaises plaisanteries, de parodies des gestes de ses camarades, d'allusions à leurs petites aventures ou aux anecdotes de la journée dans Trieste, dont Paccini remplissait son jeu ?

Quels rires inextinguibles, lorsqu'un jour, en disant au baron,

Io vado sempre a piedi,

il s'avisa d'ajouter : *Per esempio verso la crociata!* Je sens qu'on ne *raconte pas le rire;* car, pour le raconter, il faut le reproduire, et la moindre anecdote qui, à raconter, prend une demi-minute, juste le temps dont elle est digne, coûte à l'imprimeur trois ou quatre pages, à la vue desquelles on est saisi de honte, et l'on efface.

Paccini est, comme Rabelais, un volcan de mauvaises plaisanteries; et, quelque effet qu'elles produisent dans la salle, il est sans doute celui qu'elles réjouissent le plus : il n'est aucun spectateur qui puisse en douter, tant il y a de verve et de vérité dans son geste. C'est, je pense, cette *vérité*, cette naïveté évidente, qui lui fait pardonner le nombre infini de choses burles-

ques et ridicules qu'on lui voit hasarder à chaque représentation, et qui, ailleurs, le feraient mettre en prison. Par exemple, à Trieste, le 12 février, on célèbre le jour de naissance du souverain; on chante une messe en musique à la cathédrale, et le *Gloria in excelsis* est, comme on sait, l'un des morceaux les plus importants de toute messe en musique : il y a sur ces paroles un mouvement de passion à exprimer. Tous les fidèles peuvent chanter à l'église, Paccini comme un autre : pourquoi pas? en Italie, les chanteurs ne sont nullement excommuniés. Paccini se rend donc à l'église, mais il y arrive avec les cheveux poudrés à blanc; il chante le *Gloria in excelsis* avec les fidèles, et même il chante bien et de tout le sérieux possible. Mais, à la vue de cette figure de Paccini chantant et sérieux, toute l'église éclate de rire, et les autorités constituées les premières.

J'ai choisi exprès, pour la rapporter, une des plus mauvaises plaisanteries de Paccini. Il est clair qu'à Paris elle ne créerait que de l'indignation ou du dégoût, au lieu du rire général dont nous fûmes témoins à Trieste : c'est précisément de cette indignation que je veux parler. Paccini, s'il jouait en France, non-seulement ferait naître de l'indignation par la plaisanterie condamnable ci-dessus rapportée, mais encore, je l'avance hardiment, par un grand nombre d'autres *nullement répréhensibles*.

Dans mon intime conviction, Paccini, engagé à l'Opéra-Italien de Londres, y aurait certainement le plus grand succès, comme à Louvois il serait effrayé et glacé, ou impitoyablement sifflé s'il osait être lui-même. On dirait que le rire est prohibé en France[1]; sur quoi je demande : ce malheur doit-il se rencontrer dans toutes les civilisations avancées? Un peuple doit-il nécessairement passer, en se civilisant, par un tel excès de vanité? ou bien rencontrons-nous tout simplement ici un nouvel effet de l'influence de la cour de Louis XIV sur les goûts des Français et sur leur manière d'apprécier toutes choses? L'Amérique, république fédérative, en se débarrassant de la tristesse puritaine et de la cruauté biblique, d'ici à cent cinquante ans arrivera-t-elle à cette prohibition de rire[2]?

1. Nous avons réduit nos meilleurs acteurs comiques, Samson et Monrose, à n'être que des gens qui nous répètent un bon conte *que nous savons*. Notre sourcilleuse pruderie ne veut rien d'imprévu. Le seul Potier a peut-être le privilége de nous faire rire *sans conséquence*. C'est que nous pouvons mépriser son genre à notre aise.

2. Je m'attends bien que, si les littérateurs français lisent cette page, ils vont

Si nous n'avons pas eu Paccini à Paris, s'il est même *impossible* que nous l'ayons jamais, nous avons entrevu Galli, dans le rôle de don Magnifico. Mais c'est à Milan, où il est aimé d'un public qui aime à rire, qu'il fallait voir son sérieux lorsqu'il visite le salon pour vérifier si personne n'écoute ; à ce seul sérieux on reconnaît le sot qui va recevoir une grande confidence. Et quel feu, quelle admirable vivacité dans sa manière de retourner à son fauteuil pour écouter le prince ! Il était tellement opprimé par le respect, et cependant si avide d'écouter, qu'il n'avait plus de forces, et que son corps prenait comme le mouvement ondulant d'un serpent, varié, à chaque parole du prince, par un mouvement convulsif ; on ne pouvait pas douter d'avoir sous les yeux l'extrême d'une passion, et d'une passion ridicule. Galli n'a osé hasarder qu'une partie de ces gestes devant le public de Paris, qui effraie les pauvres chanteurs italiens. Ils savent que c'est à Paris que se font aujourd'hui les réputations européennes. Un article musical de *la Pandore*, qui n'est pour nous qu'une pauvreté bien écrite que nous sautons, est une chose importante pour un pauvre acteur étranger. Il a la bonhomie d'y voir la voix du public le plus respectable de l'Europe. Un Anglais, de son côté, y cherche l'indication des talents, à la vue desquels il doit s'écrier : *wonderfull ! quite amasing !* Et plus l'article est frivole et ridicule, plus il semble respectable à cet esclave révolté contre le sérieux.

Le duetto

Un segreto d' importanza,

est bientôt suivi d'un morceau d'orchestre qui peint une tempête pendant laquelle le carrosse du prince est renversé. Ce n'est point du tout le style allemand ; cette tempête n'est point comme celle de Haydn dans les *Quatre-Saisons*, ou comme la composition des balles fatales dans le *Freyschütz* de Maria de Weber. Cet orage n'est pas pris au tragique : la nature y est cependant imitée avec vérité ; il a son petit moment d'horreur fort bien rendu. Enfin, sans de grandes prétentions au tragique, ce morceau fait un charmant contraste dans un opéra buffa. On s'écrie vingt fois en l'entendant (mais non pas à Louvois, je parle d'un orchestre

s'écrier en colère : Mais nous rions beaucoup ! Il n'y a même que le Français en Europe qui sache rire !

qui sent les nuances, celui de Dresde ou de Darmstadt, par exemple) ; on s'écrie, *que d'esprit!* J'ai eu souvent des discussions sur ce morceau, avec mes amis allemands ; j'ai bien reconnu qu'à leurs yeux cette tempête n'est qu'une miniature effacée : qu'on juge de leur mépris, il leur faut pour les toucher des fresques à la Michel-Ange ; ils aiment, par exemple, le tapage infernal de la fin du morceau de la formation des balles diaboliques du *Freyschütz* dont je parlais tout à l'heure. Nouvelle preuve que le *beau idéal*, en musique, varie comme les climats. A Rome, pays pour lequel Rossini a écrit cette tempête, des hommes d'une sensibilité vive et irritable à l'excès, heureux par leurs passions, malheureux par les affaires sérieuses de la vie, se nourrissent de café et de glaces : à Darmstadt, tout est bonhomie, imagination et musique[1] ; avec de la prudence et force coups de chapeau au prince, on parvient à se faire un joli bien-être ; d'ailleurs on vit de bière et de choucroute, et l'air est offusqué de brouillards six mois de l'année. A Rome, le 25 décembre, jour de Noël, en allant à la messe papale à Saint-Pierre, le soleil m'incommodait ; c'était comme à Paris un jour chaud de la mi-septembre.

Après la tempête vient le charmant sestetto,

Questo è un nodo aviluppato ;

si frappant d'originalité : je l'admirais davantage autrefois ; il me semble aujourd'hui avoir des longueurs vers la fin de la partie chantée *sotto voce*. Ce sestetto peut disputer la qualité de chef-d'œuvre de la pièce au charmant duetto du premier acte entre Ramire et Dandini,

Zitto, zitto ; piano, piano ;

et si le duetto l'emporte, c'est par l'admirable *rapidité*, c'est parce qu'il est une des choses les plus entraînantes que Rossini ait écrites dans le style vif et rapide, où il est supérieur à tous les grands maîtres, et qui forme le trait saillant de son génie.

Le grand air de la fin, chanté par la Cenerentola, est un peu

1. Le prince de Darmstadt rappelle les beaux jours de l'empereur Charles VI, qui passait pour le premier contre-pointiste de ses États. Ce prince, ami des arts, ne manque pas une répétition de son Opéra, et bat la mesure dans sa loge ; il a donné son ordre à tous les musiciens de son orchestre, qui est excellent.

plus qu'un air de bravoure ordinaire; on y trouve quelques lueurs de sentiment :

Perchè tremar, perchè?
. . . .
Figlia, sorella, amica,
Padre, sposo, amiche! oh instante!

A la vérité, la mélodie de ces traits de sentiment est assez commune. C'est un des airs que j'ai entendus le mieux chanter par madame Pasta; elle y portait un accent digne de la situation (un bon cœur qui triomphe et pardonne après de longues années de misère), et éloignait ainsi l'idée importune d'un air de bravoure et fait pour les concerts. Au contraire, dans la bouche de mademoiselle Esther Mombelli, à Florence, en 1818, cet air n'était plus qu'un air de bravoure supérieurement chanté. Rien n'était plus net et plus perlé que le son de cette belle voix conduite avec toute la grâce naïve de la méthode antique. On croyait assister à un concert; personne ne songeait au sentiment qui aurait pu animer *Cendrillon*, et qui n'animait pas la musique. Quand madame Pasta chante Rossini, elle lui prête précisément les qualités qui lui manquent.

On peut remarquer que voilà trois de ses opéras que Rossini finit par un grand air de la prima donna : *Sigillara*, *l'Italiana in Algeri* et la *Cenerentola*.

Je dois répéter ici que je suis tout à fait juge incompétent pour la *Cenerentola*. Cette protestation est dans mon intérêt; l'on douterait de mon extrême sensibilité pour la musique, et je puis faire de la modestie sur tout, excepté sur l'extrême sensibilité. La *Cenerentola* est une des partitions qui a eu le plus de succès en France, et je ne doute pas que si le caprice des directeurs avait engagé pour ce rôle mademoiselle Mombelli, mademoiselle Schiassetti, ou telle autre bonne chanteuse, cet opéra n'eût atteint le succès du *Barbier*. Il n'y a peut-être pas, dans toute la *Cenerentola*, dix mesures qui me rappellent les folies aimables ou plutôt dignes d'être aimées, qui accourent de toutes parts à mon imagination quand j'ai le bonheur de rencontrer *Sigillara* ou les *Pretendenti delusi* [1]. Il n'y a peut-être pas dans la *Cenerentola* dix mesures de suite qui ne rappellent l'arrière-boutique de la rue Saint-Denis, ou le gros financier ivre

1. L'un des cent opéras de Joseph Mosca.

d'or et d'idées prosaïques, qui, dans le monde, me fait déserter un salon lorsqu'il y entre. Ces choses, qui me choquent comme grossières, auraient plu à Paris comme *comiques*, si elles eussent été bien chantées. On peut dire que le public de Paris ne les a pas vues; autrement ce public, qui encourage par son suffrage la *Marchande de Goujons*, *l'Enfant de Paris* et les *Cuisinières*, eût aussi donné un succès fou à la *Cenerentola*. Cet opéra eût eu en sa faveur, tout le mécanisme du double vote; il eût été applaudi et par les amateurs de la musique italienne, et par ceux de la grosse joie des Variétés.

CHAPITRE XXI

VELLUTI.

J'ai à faire une communication pénible à la partie la plus bienveillante du public que la présente biographie peut espérer. Il m'en coûte infiniment; je sens tout ce que je hasarde : plusieurs opinions singulières à Paris, qu'on voulait bien me passer jusqu'ici comme des écarts sans conséquence, vont se changer tout à coup en paradoxes intolérables, peut-être odieux, et surtout amenés sans à-propos. Mais enfin, l'auteur ayant fait le vœu singulier de dire, sur tout, ce qui lui semble la vérité, au risque de déplaire, et au seul public qui puisse le lire, et au grand artiste dont il écrit la vie, il faut bien continuer ainsi qu'on a commencé. Un homme du monde qui est allé deux cents fois en sa vie aux Bouffes, qui commence à ne plus aimer l'Académie royale de Musique que pour les ballets, et qui néglige Feydeau, est assurément le lecteur le plus éclairé et le plus bienveillant que je puisse espérer. Cet homme du monde se souvient peut-être d'avoir vu jadis, quand la censure était indulgente, la brillante comédie du *Mariage de Figaro*. Figaro se vante de savoir le fond de la langue anglaise : il sait *goddam*. Eh bien ! puisqu'il faut risquer de me perdre par un seul mot, voilà justement le point où en est un amateur de Paris, à l'égard d'une des parties principales du chant, les *fioriture* ou agréments. Il faudrait que cet amateur eût entendu pendant six mois Velluti ou Davide, pour avoir quelque idée de cette région de la musique, entièrement neuve pour des oreilles parisiennes. En arrivant dans un pays nouveau, après le premier coup d'œil, qui n'est pas sans agréments, on est bien vite choqué du grand nombre de choses étranges et insolites qui vous assiégent de toutes parts. Le voyageur le plus bienveillant et le moins sujet à l'humeur, a grand' peine à se défendre de certains mouvements d'impatience. Tel serait l'effet que la délicieuse méthode de Velluti produirait

d'abord sur l'amateur de Paris. Je propose à cet amateur d'entendre, le plus tôt qu'il pourra, la romance de l'*Isolina* chantée par Velluti [1].

Une femme jolie, et surtout remarquable par une taille superbe, qui se promène à la terrasse des Feuillants, enveloppée dans sa fourrure, par un beau soleil du mois de décembre, est un objet fort agréable aux yeux; mais si un instant après cette femme entre dans un joli salon garni de fleurs, et où des bouches de chaleur artistement ménagées font régner une température douce et égale, elle quitte sa fourrure et paraît dans toute la fraîcheur brillante d'une toilette de printemps. Faites venir d'Italie la romance de l'*Isolina*, entendez-la chanter par une jolie voix de ténor, vous verrez apparaître la jeune femme de la terrasse des Feuillants, mais vous ne pourrez guère juger que de l'élégance des mouvements et des formes; la fraîcheur et le fini des contours seront invisibles pour vous. Que ce soit au contraire la délicieuse voix de Velluti qui chante sa romance favorite, vos yeux seront dessillés, et bientôt ravis à la vue des contours délicats dont le charme voluptueux viendra les séduire.

Le ténor a chanté trois mesures; ce sont des prières adressées par un amant à sa maîtresse irritée. Ce petit morceau finit par un éclat de voix : l'amant, maltraité par ce qu'il aime, implore son pardon au nom du souvenir charmant des premiers temps de leur bonheur. Velluti remplit les deux premières mesures de *fioriture*, exprimant d'abord l'extrême timidité, et bientôt le profond découragement; il prodigue les gammes descendantes par demi-tons, les *scale trillate*, et part tout à coup à la troisième mesure par un éclat de voix simple, fort, soutenu, et, les jours où il jouit de tous ses moyens, *abandonné*. Il est impossible qu'une femme qui aime résiste à ce cri du cœur.

Ce style peut sembler trop efféminé, et ne pas plaire d'abord; mais tout amateur français de bonne foi conviendra que cette manière de chanter est pour lui une région inconnue, une *terre étrangère*, dont les chants de Paris ne lui avaient donné aucune idée. Nous avons bien ici des gens qui font des ornements et qui les exécutent avec justesse, mais les sons de cette voix ne sont pas agréables en eux-mêmes et indépendamment de la place

1. En septembre 1823, Velluti chante à Livourne l'opéra de Morlachi, intitulé *Tebaldo e Isolina*, où se trouve la célèbre romance.

qu'ils occupent. Ensuite cette voix est antimusicale, elle met sans cesse ensemble des choses qui ne vont pas à côté l'une de l'autre et qui se nuisent par leur voisinage. Sans se rendre compte du pourquoi, un homme né pour les arts, et qui a fait l'éducation de son oreille par deux cents représentations des Bouffes, sent confusément que les agréments qu'on lui étale manquent de charme; sa raison approuve tristement, mais son cœur reste froid. C'est la sensation contraire, accompagnée d'un plaisir croissant tous les jours, qu'il trouvera en entendant Velluti dans les soirées où cet excellent chanteur jouit de la plénitude de ses moyens. Un castrat, attaché à la chapelle de Sa Majesté le roi de Saxe, le célèbre *Sassarini*, donnait le même plaisir dans des chants d'église. Davide approche de ces sensations délicieuses autant que peut le faire une simple voix de ténor. Je ne nommerai pas ici quelques autres belles voix, qui rappelleraient les sensations angéliques que l'on doit à Velluti, si le hasard avait placé un cœur sensible dans le voisinage de ces gosiers flexibles. Ces belles voix, que le vulgaire admire et auxquelles rien ne manque à ses yeux, exécutent au hasard et souvent fort bien une foule d'agréments de significations, de couleurs, de natures opposées. Supposez Talma agité par un cauchemar pénible, et récitant de suite et pêle-mêle, mais toujours avec son rare talent, deux ou trois vers de ses plus beaux rôles. A quatre vers de fureur d'amour, appartenant à l'Oreste d'*Andromaque*, succèdent deux vers de raisonnements élevés et sublimes, pris dans le rôle de Sévère, de *Polyeucte;* ils sont immédiatement suivis de deux vers peignant un tyran qui contient à peine sa soif pour le sang, et l'on reconnaît Néron. Le vulgaire, qui n'a point d'âme et qui ne comprend rien à tout cela, trouve tous ces vers fort bien déclamés et applaudit. Voilà ce que font la plupart des grands chanteurs, M. Martin par exemple.

Velluti au contraire déclame bien une suite de vers qui appartiennent *tous au même rôle.*

CHAPITRE XXII

LA GAZZA LADRA.

Ce vrai *drame* noir et plat a été arrangé pour Rossini par M. Gherardini de Milan, d'après le mélodrame du boulevard, qui a pour auteurs MM. Daubigny et Caigniez. Pour comble de disgrâce, il paraît que cette vilaine histoire est fondée sur la réalité : une pauvre servante fut dans le fait pendue jadis à Palaiseau, en mémoire de quoi l'on fonda une messe appelée *la messe de la pie.*

Les Allemands, pour qui ce monde est un problème non résolu, et qui aiment à employer les trente ou quarante ans pour lesquels le hasard les a placés dans cêtte triste cage, à en compter les barreaux ; les Allemands, qui préfèrent le drame de *Calas*, provenant également de notre boulevard, au *don Carlos* ou au *Guillaume Tell* de Schiller, qui leur semblent trop *classiques ;* les Allemands, qui, en 1823, croient aux revenants et aux miracles du prince de Hohenlohe, seraient ravis du degré de noirceur que la *réalité* ajoute au triste *drame* de la *Pie voleuse.*

Le Français, homme de goût, se dit : Ce monde est si vilain, que c'est porter de l'eau à la mer et se donner le plus triste des rôles, que d'examiner les s***** de celui qui l'a fait ; fuyons la triste réalité. Et il demande aux arts du *beau idéal* qui lui fasse oublier bien vite, et pour le plus longtemps possible, ce monde de bassesses, où

Le grand Ajax est mort, et Thersite respire.
(La Harpe.)

L'Italien, dès qu'il peut être délivré du prêtre qui a tourmenté sa jeunesse, ne s'embarrasse pas de si longs raisonnements ; il ne s'en tirerait jamais, et la police de son pays l'empêche, depuis des siècles, d'apprendre la logique ; il a des passions, il s'y livre en aveugle. Rossini lui fait de belle musique sur un sujet abo-

minable ; il jouit de cette musique sans trop s'arrêter au sujet, et fuirait bien vite comme un *seccatore* le triste critique qui viendrait lui faire voir les défauts de son plaisir. L'Italien n'admet tout au plus qu'une sorte de discussion, celle qui tend à doubler ses plaisirs tout de suite et argent comptant.

La *Gazza ladra* est un des chefs-d'œuvre de Rossini. Il l'écrivit à Milan en 1817, pour la saison nommée *primavera* (le printemps)[1].

Quatorze ans du despotisme d'un homme de génie avaient fait de Milan, grande ville renommée autrefois pour sa gourmandise, *la capitale* intellectuelle de l'Italie ; ce public comptait encore dans son sein, en 1817, quatre ou cinq cents hommes d'esprit supérieurs à leur siècle, reste de ceux que Napoléon avait recrutés de Bologne à Novare, et de la Ponteba à Ancône, pour remplir les emplois de son royaume d'Italie. Ces anciens employés, que la crainte des persécutions et l'amour des capitales retenaient à Milan, n'étaient nullement disposés à reconnaître une supériorité quelconque dans le public de Naples. On arriva donc à la *Scala*, le soir de la première représentation de la *Gazza ladra*, avec la bonne intention de siffler l'auteur du *Barbier*, d'*Élisabeth* et d'*Otello*, pour peu que sa musique déplût. Rossini n'ignorait pas cette disposition défavorable, et il avait grand'-peur.

Le succès fut tellement fou, la pièce fit une telle *fureur*, car j'ai besoin ici de toute l'énergie de la langue italienne, qu'à chaque instant le public, en masse, se levait debout pour couvrir Rossini d'acclamations. Cet homme aimable racontait le soir, au café de l'*Académie*, qu'indépendamment de la joie du succès, il était abîmé de fatigue pour les centaines de révérences qu'il avait été obligé de faire au public, qui, à tous moments, interrompait le spectacle par des *bravo maestro ! e viva Rossini !*

Le succès fut donc immense, et l'on peut dire que jamais maestro n'a mieux rempli son objet. Les applaudissements étaient d'autant plus flatteurs que, comme je l'ai déjà dit, ce public, en 1817, était encore composé de l'élite des gens d'esprit de toute la Lombardie. Aussi est-ce à cette époque que Milan a été illustré par les chefs-d'œuvre de *Viganò*. Ce beau moment

1. Cette *stagione* commence le 10 avril ; la *stagione* du carnaval, le 26 décembre, seconde fête de Noël ; et celle de l'automne, le 15 août.

s'est terminé vers 1820, par les arrestations et le carbonarisme.

J'étais à la première représentation de la *Gazza ladra*. C'est un des succès les plus unanimes et les plus brillants que j'aie jamais vus, et il se soutint pendant près de trois mois au même degré d'enthousiasme. Rossini fut heureux en acteurs; Galli avait alors la plus belle voix de basse d'Italie, la voix la plus forte et la plus accentuée; il joua le rôle du soldat d'une manière digne de *Kean* ou de *De' Marini*. Madame Belloc chanta celui de la pauvre *Ninetta* avec sa voix magnifique et pure qui semble rajeunir tous les ans; elle jouait ce rôle facile avec infiniment d'esprit. Je me souviens qu'elle l'ennoblissait beaucoup; ce n'était pas tant une servante vulgaire que la fille d'un brave soldat que les malheurs de son père ont forcée à chercher de l'emploi. *Monelli*, ténor agréable, faisait le jeune soldat *Giannetto* qui revient à la maison paternelle; et Boticelli, le vieux paysan *Fabrizio Vingradito*, rôle si bien joué à Paris par Barilli. Ambrosi, avec sa voix superbe et son jeu tout d'une pièce, représentait fort bien le méchant *Podestà;* enfin, les grâces de mademoiselle Galianis, dans le rôle de *Pippo*, étaient inimitables et donnaient un effet charmant au duetto du second acte entre *Pippo* et *Ninetta*. Tous les acteurs cherchaient comme de concert à ennoblir la pièce. Madame Fodor, au contraire, l'a rendue bien vulgaire.

Que dire de l'ouverture de la *Gazza ladra?* A qui cette symphonie si pittoresque n'est-elle pas présente?

L'introduction du tambour comme partie principale lui donne une réalité, si j'ose m'exprimer ainsi, dont je n'ai trouvé la sensation dans aucune autre musique[1]; il est comme impossible de ne pas faire attention à celle-ci. Il me le serait également de rendre les transports et la folie du parterre de Milan à l'apparition de ce chef-d'œuvre. Après avoir applaudi à outrance, crié et fait tout le tapage imaginable pendant cinq minutes, quand la force nécessaire pour crier n'exista plus, je remarquai que chacun parlait à son voisin, chose fort contraire à la méfiance italienne. Les gens les plus froids et les plus âgés s'écriaient dans les loges: *O bello! o bello!* et ce mot était répété vingt fois de suite: on ne l'adressait à personne, une telle répétition eût été ridicule; on avait perdu toute idée d'avoir des voisins, chacun se parlait à soi-même. Ces transports avaient toute la vivacité, tout le charme

1. Voir les dissertations imprimées à Berlin sur cette ouverture en 1819.

d'un raccommodement. La vanité du public se rappelait le *Turco in Italia*. Je ne sais si le lecteur se rappelle aussi que cet opéra avait été sifflé comme manquant de nouveauté. Rossini désira réparer cet échec, et ses amis furent flattés qu'il eût bien voulu faire quelque chose de si nouveau pour eux. Cette situation morale du maestro rend fort bien compte du tambour et du tapage un peu allemand de l'ouverture; Rossini avait besoin de frapper fort dès le début. On n'eut pas entendu vingt mesures de cette belle symphonie, que la réconciliation fut faite; on n'était pas à la fin du premier *presto*, que le public sembla fou de plaisir, tout le monde accompagnait l'orchestre. Dès lors l'opéra et le succès ne furent plus qu'une scène d'enthousiasme. A chaque morceau il fallait que Rossini se levât plusieurs fois de sa place au piano pour saluer le public; et il parut plus tôt las de saluer que le public d'applaudir.

Cette ouverture, qui commence par le retour du jeune soldat couvert de gloire dans sa famille champêtre, prend bientôt le caractère triste des événements qui vont suivre; mais c'est une tristesse pleine de vivacité et de feu, une tristesse de jeunes gens; les héros de la pièce sont jeunes en effet. L'introduction est brillante de verve et de feu; elle me rappelle les belles symphonies de *Haydn* et l'excès de force qui distingue ce compositeur. L'attention est appelée sur la *Pie* avec tout l'esprit possible:

Brutta gazza maladetta
Che ti colga la saetta!

Je trouve ici, dès la première mesure, une certaine énergie rustique, une teinte champêtre, et surtout une absence totale de la finesse des villes, qui, par exemple, donne à cette introduction une couleur tout à fait différente de celle du *Barbier*. Je me figure que la musique à Washington ou à Cincinnati, si elle était nationale et non copiée, offrirait cette absence complète de recherche et d'élégance [1].

Cette nuance d'énergie rustique s'étend sur tout le premier acte. L'humeur revêche de la fermière Lucie, ou plutôt les tristes effets que va produire ce défaut de caractère, sont annoncés par un morceau extrêmement imposant :

1. Ce commencement du premier acte a le caractère des Poésies de Crabbe, quelquefois l'énergie des Ballades de Burns.

Marmotte, che fate?

On sent à l'instant la présence d'un grand talent. Il y a absence de détails, et développement parfait d'une grande idée. On voit que l'auteur a eu le courage de braver la peur d'ennuyer, et de négliger les petites phrases amusantes; de là le grandiose [1].

La réponse à Lucie qui demande où est son mari,

Tuo marito?

le petit air du bonhomme Fabrice qui arrive de la cave la bouteille à la main, tout cela est éminemment gai, rustique, plein de force, et rappelle de plus en plus le style de Haydn. C'est encore la pie qui est chargée d'annoncer au spectateur l'amour du jeune soldat; sa mère dit :

Egli dee sposar...

la pie l'interrompt par le cri

Ninetta! Ninetta!

Il y a un feu étonnant dans le *tutti : Noi l' udremo narrar con diletto*. J'observerai toutefois que la joie vive et le *brio* (l'entraînement) sont d'autant moins difficiles à produire, que l'on ne cherche pas à conserver l'air distingué et noble. Il y a ici deux jolis vers bien militaires!

Or d' orgoglio brillar lo vedremo,
Or di bella pietà sospirar.

La cavatine de Ninette

Di placer mi balza il cor,

est, comme l'ouverture, une des plus belles inspirations de Rossini : qui ne la connaît pas? C'est bien la joie vive et franche d'une jeune paysanne. Jamais peut-être Rossini n'a été plus brillant et en même temps plus dramatique, plus vrai, plus fidèle aux paroles. Cet air est de la force de Cimarosa, et a une vivacité de début assez rare chez Cimarosa.

1. C'est le même principe que pour les tableaux du Corrége et les marbres antiques. Il y a une description du *beau* qui convient à tous les arts, depuis un duetto bouffe jusqu'à l'architecture de l'intérieur d'une prison. Des pilastres grecs dans une prison consolent.

Peut-être pourrait-on blâmer la cantilène, comme un peu vulgaire et rustique. Remarquez que dès que Rossini veut être expressif, il est obligé d'en revenir au chant périodique. La phrase *di piacere* a huit mesures, chose rare chez ce maître [1]. Il y a une nuance touchante introduite avec un art infini ; c'est dans

Dio d' amor, confido in te,

avant la reprise. On oublie la gaucherie des paroles *Dieu d'amour* dans la bouche d'une jeune paysanne. Apparemment que l'auteur est un *classique*. Madame Fodor a chanté cette cavatine à Paris, avec une voix au-dessus de tous les éloges, mais la sensibilité et l'accent répondaient peu à la beauté de la voix. A la manière de tous les artistes qui ne brillent pas par la sensibilité et le foyer intérieur, comme disent les peintres, madame Fodor ne pouvant pas faire cette cavatine *belle*, elle la faisait *riche*. Elle accablait de roulades et d'ornements supérieurement exécutés, les inspirations du maestro, et parvenait à les faire oublier. Voilà un joli triomphe ! Rossini, s'il l'avait entendue, lui aurait répété ce qu'il dit au célèbre Velluti, lors de la première représentation de l'*Aureliano in Palmira* (Milan 1814) : *Non conosco più le mie arie*. Je ne reconnais plus ma musique.

L'expression dramatique vive et franche, et pourtant parfaitement belle, est assez rare chez Rossini pour qu'on la respecte. La première phrase de

Di piacer mi balza il cor,

doit être donnée absolument sans ornements et sans roulades ; il faut les réserver pour la fin de l'air, où Ninette semble réfléchir sur l'excès de son bonheur. Les *fioriture* gaies et brillantes sont fort bien placées sur

Ah ! gia dimentico
I miei tormenti ;

paroles que la jolie petite Cinti dit d'une manière séduisante.

A Milan, cette nuance, comme toutes les autres, fut fort bien saisie par madame Belloc. Je craindrais de fatiguer le lecteur si

1. Si l'on supprime une mesure de la première phrase que chante Ninette, on sent qu'il manque quelque chose ; ce qui n'a guère lieu chez Rossini que dans les mouvements de walse, du moins dans les opéras de sa *seconde manière*.

je lui parlais encore des transports du public, à l'apparition de cet air si simple, si naturel, si facile à comprendre. C'est le sublime du génie champêtre. Il est fâcheux que la scène ne soit pas en Suisse; cet air conviendrait à *Lisbeth* [1]. Les spectateurs du parterre étaient montés sur les banquettes; ils firent répéter l'air de madame Belloc et l'écoutèrent debout; leurs cris redemandaient cette cavatine une troisième fois, lorsque Rossini dit de sa place au piano, aux spectateurs des premières files du parterre : « Le rôle de Ninette est fort chargé de musique; madame « Belloc sera hors d'état d'arriver à la fin, si vous la traitez « ainsi. » Cette raison, qui fut répétée et discutée au parterre, produisit enfin son effet après une interruption d'un quart d'heure. Tous mes voisins discutaient entre eux avec feu et franchise, comme d'anciennes connaissances. Je n'ai jamais revu une telle imprudence en Italie. Un espion peut prendre prétexte d'une telle conversation pour paraître lié avec vous et vous dénoncer ensuite avec succès.

Après cette cavatine, qui respire la joie et la fraîcheur des forêts, nous sommes ramenés à ce que la civilisation a de plus ignoble, par l'air du juif; il me rappelle toujours les juifs de Pologne, la plus abominable race de l'univers [2] : cet air est pourtant fort bien. A force d'esprit, Rossini a fait supporter ce qu'il a de ressemblant à la réalité. Je trouve une richesse musicale incroyable, une abondance infinie, une *luxuriancy* de génie, comme diraient les Anglais, dans le chœur qui annonce le retour de Giannetto :

Bravo! bravo! ben tornato!

L'air de ce jeune soldat qui, après s'être couvert de gloire à l'armée, arrive dans son village, où le journal a donné de ses nouvelles, est faible et plat, et de plus déplacé. Le jeune soldat aborde sans façon sa maîtresse, et laisse seuls, dans le fond de

1. Opéra célèbre en France il y a vingt ans; c'est le sujet si beau d'une fille-mère, abandonnée par son amant. Comparez l'air de Rossini avec *la Famille suisse de Weigell*, chef-d'œuvre de simplicité allemande qui parut trop simple au public de Milan en 1819.

2. Je vois les juifs de Pologne comme les voleurs d'un autre genre de *Fondi*, au royaume de Naples; la faute, l'unique faute, est aux gouvernements dont l'imprévoyance *crée* de tels êtres. Les juifs français, depuis Napoléon, sont comme les autres citoyens, seulement un peu plus avares.

la scène, son père, sa mère, et tout le village, qui le regardent parler d'amour : cette charmante passion a tout perdu si on lui ôte la pudeur.

Anco al nemico in faccia,

est assez bien, quoique fat. Il y a une joie douce et tendre, le contraire du feu et de la passion folle et française qui était nécessaire ici, dans

Ma quel piacer che adesso,

et surtout dans la ritournelle qui annonce ce vers. Ici Rossini aurait grand besoin de trouver, dans son chanteur, le feu, la passion et l'accent du cœur, qui manquent à sa partition. Il faudrait que madame Pasta pût se charger de ce rôle, et de tous les rôles passionnés de ce maître; elle leur rendrait le même service qu'à Tancrède.

Avec les paroles,

No, non m' inganno,

que Galli prononce en descendant la colline, la tragédie paraît, et la gaieté s'évanouit pour toujours.

Lorsque Rossini fit la *Gazza ladra*, il était brouillé avec Galli, son rival heureux auprès de la M***. Or, il faut savoir que Galli, au milieu d'une très-belle voix, a deux ou trois notes qu'il ne prend justes que lorsqu'il ne fait que passer, mais qu'il donne à faux lorsqu'il est obligé de s'y arrêter. Rossini ne manqua pas de lui faire un récitatif (celui dans lequel il raconte à sa fille sa dispute avec son capitaine) dans lequel il est forcé de s'arrêter précisément sur ces notes, qu'il ne peut donner justes. Il y a bien paru à Paris, lorsque Galli disait :

Sciagurato
Ei grida; e colla spada
Già, già, m' è sopra [1].

Galli, sûr partout ailleurs de sa magnifique voix, se piqua, et ne voulut pas changer ces notes à la représentation; rien n'était cependant plus simple. Cette obstination lui a fait man-

1. Malheureux! s'écrie le capitaine, et il se jette sur moi l'épée à la main.

quer cette entrée à Rome, à Naples, à Paris; et le goût sévère et un peu froid de cette capitale s'accommodant mieux de l'absence de toute faute[1] que de la présence de beautés sublimes obscurcies par quelques imperfections, le succès de Galli n'a jamais été d'enthousiasme comme il aurait dû l'être.

Galli s'est raidi contre les *chut* du public, il n'a pas voulu changer dix notes; et la timidité faisant effet sur son organe, en dépit de ses efforts, ce début d'un si beau rôle a toujours été gâté par trois ou quatre sons hasardés. A Naples, ce récitatif était le triomphe de Nozzari, qui le détaillait d'une manière inimitable.

Galli est à la hauteur de la plus belle tragédie dès la fin de ce morceau :

Amico mio
Ei disse, e dir non mi poteva : Addio !

Il est absurde que Galli, qui fuit son régiment où il a été condamné à mort, paraisse avec son habit de soldat à peine caché sous un grand manteau; c'est un moyen certain de se faire arrêter comme déserteur par le premier maire de village. Ceci est une question de *mise en scène*, art qui tient à la peinture. Si Galli paraissait couvert de haillons, comme dit le libretto,

Il prode Ernesto
Di questi cenci mi coperse,

peut-être le rôle prendrait-il une teinte ignoble; il faut parler aux yeux à l'Opéra. Dans la nature, Galli, condamné à mort et retrouvant sa fille, lui eût adressé deux ou trois mille paroles; la musique en choisit une centaine, et leur fait exprimer le sentiment qui paraîtrait dans les trois mille. On sent bien qu'elle doit écarter d'abord toutes les paroles qui expriment des détails; donc il faut parler aux yeux.

Le duetto qui suit le récitatif chanté par Galli,

Come frenar il pianto!

1. *Magis sine vitiis quàm cum virtutibus.* Un talent calculé pour les Parisiens de 1810, c'était celui de madame Barilli. Le public de Louvois a fait depuis des progrès immenses, ce qui ne veut point dire que l'excellente Barilli n'eût encore aujourd'hui un fort beau succès. Quatre ou cinq cents personnes de Paris ont fait l'éducation de leur oreille, et sont d'aussi bons juges que les dix mille spectateurs qui fréquentent les théâtres de San-Carlo ou de la Scala.

est un chef-d'œuvre dans le style magnifique [1]. Le petit morceau d'orchestre qui vient après :

È certo il mio periglio ;
Solo un eterno esiglio,
O Dio! mi può salvar [2].

produit un tremblement physique. Il y a un petit trait bien touchant après

Più barbaro dolor.

Vers la fin de la reprise du duetto,

Tremendo destino

est terrible. Il y a un peu de *beau idéal*, faisant repos par distraction du malheur, dans la ritournelle de la fin.

La cavatine du Podestà,

Il mio piano è preparato,

est un morceau brillant pour une belle voix de basse. Ambrosi le chanta à Milan avec une énergie et une force qui avaient le défaut de tenir les yeux du spectateur fixés désagréablement sur le caractère atroce du Podestà. Pellegrini, à Paris, sert beaucoup mieux les intérêts de la pièce, en déployant dans cette cavatine une grâce infinie et toute la légèreté de sa charmante voix. Ce morceau est d'ailleurs beaucoup trop long.

La lecture du signalement du déserteur, confiée à Ninetta par le Podestà, qui a perdu ses lunettes, est une scène qui a tout l'intérêt pressant et cruel du drame ; c'est du malheur nullement

1. Plus pompeux que touchant. Le style de Paul Véronèse ou de Buffon. Ce style est le *sublime* des cœurs froids. Il fait beaucoup d'effet en province.

L'harmonie du commencement de ce duetto rappelle l'introduction du *Barbier*. On adresse le même reproche à quelques parties du *finale* du premier acte. Il y a des ressemblances entre l'air *Mi manca la voce* de *Mosè* et le quintetto

Un padre, una figlia.

On dit que le morceau qui suit la condamnation de Ninette rappelle un chœur de la Vestale : *Détachez ces bandeaux*.

2. Il ne fallait pas faire un soldat français si tremblant *en paroles*. L'auteur du libretto n'a pas songé à la vanité du pays où il place la scène de son ouvrage ; il a peint un malheureux avec vérité. Voilà la grossièreté que les connaisseurs français reprochent aux personnages du Guerchin.

adouci par le *beau idéal :* voilà ce qu'on aime en Allemagne. Ce moment est vif, mais il tue la gaieté pour toujours.

Le terzetto qui suit,

Respiro — partite,

est sublime; c'est dès le début que se trouve l'admirable prière :

Oh! nume benefico!

Winter venait de donner à Milan un Mahomet (c'est la tragédie de Voltaire) où se trouvait une prière magnifique formée par les voix réunies de *Zopire,* au fond du temple, qui prie; et de ses deux enfants, sur le devant de la scène, qui viennent lui donner la mort. Rossini ne manqua pas de demander une prière à l'auteur du libretto, et l'écrivit *con impegno.*

Le Podestà ayant vu partir le soldat et se croyant seul, dit à Ninette :

Siamo soli. Amor seconda
Le mie brame, i voti miei.
Ah! se barbara non sei,
Fammi parte del tuo cor [1].

Voilà du superbe style tragique, en musique s'entend. Ce terzetto est au-dessus de tous les éloges : il établit à jamais la supériorité de Rossini sur tous les compositeurs ses contemporains.

La rentrée de Fernand a tout le feu possible :

Freme il nembo,
Uom maturo e magistrato,
Vi dovreste vergognar.

Il y a toujours beaucoup plus de force et d'énergie que d'élégance et de sensibilité noble, et l'orchestre est bien bruyant :

No so quel che farei,
Smanio, deliro e fremo,

est un volcan. Ici, la rapidité naturelle du style de Rossini semble encore augmenter son feu incroyable : ce terzetto est une des plus belles choses que ce *maestro* ait jamais écrites dans sa seconde manière (le style fort). Les groupes en sont disposés avec

1. « Nous voici seuls : amour seconde ma flamme et mes vœux. Belle Ninette, si vous n'êtes pas barbare, daignez m'accorder une place dans votre cœur. »

un art infini; il y a une qualité bien rare dans les plus beaux morceaux connus, c'est une *progression* étonnante. On se sent, en quelque sorte, plus avancé à la fin du terzetto qu'au commencement.

C'est après cette scène qu'on voit la pie voler à travers le théâtre; elle enlève la cuiller fatale. Le moment est bien choisi; le spectateur est trop ému pour prendre ce vol du côté plaisant, et, comme on ne s'y attend pas, personne n'a le temps d'examiner comment il s'opère. Après le grand morceau tragique, dont nous venons de donner une analyse si imparfaite, la musique reprend toute la légèreté, toute la gaieté possible, et même une élégance qu'elle n'a pas eue jusqu'ici; et tout cela pour le procès-verbal de l'interrogatoire de la pauvre Ninetta :

In casa di messere.

Ce morceau est délicieux; il me semble qu'aucun *maestro* vivant ne pourrait en faire un semblable. La cantilène la plus charmante que l'art puisse produire est justement appliquée à la parole la plus infâme de l'interrogatoire. Quand le jeune militaire fait observer, avec beaucoup de raison, que l'objet qu'on cherche a été

Rapito! no, smarrito
(Volé! non, égaré),

le Podestà répond avec une grâce parfaite :

Vuol dir lo stesso.
(Qu'importe? ces mots n'ont-ils pas le même sens?)

Il est vrai que cette admirable légèreté, que ce badinage aimable et tout à fait monarchique, s'est rencontré plusieurs fois, en ces derniers temps, chez des juges, gens du monde, qui envoyaient à la mort les ennemis du pouvoir en se jouant, ou plutôt sans interrompre les jeux d'une vie aimable et insouciante. La musique de Rossini serait parfaitement à sa place dans une comédie intitulée *Charles II* [1] ou *Henri III*, et où le poëte aurait emprunté, pour représenter les moments prospères du règne de ces

1. Voir les admirables Mémoires de mistress Hutchinson, et les procès de Sidney et de tant d'autres. Voir certains détails de procès criminels dans Voltaire. Voir....

princes, le génie qui inspira *Pinto* à M. Lemercier. J'ai eu besoin de m'arrêter un instant pour faire sentir à un lecteur né dans des pays où la justice est digne de tous nos respects, comme chacun sait, que Rossini, né en Romagne et accoutumé aux juges nommés par des prêtres, a été peintre fidèle dans tout le rôle du Podestà de la *Gazza ladra*. En plaçant tant de gaieté, d'insouciance et de légèreté dans l'interrogatoire de Ninetta, il a eu égard au caractère principal, qui est le juge, vieux scélérat goguenard et libertin, et au dénoûment de son opéra, qu'il savait bien devoir être *di lieto fine*, comme ceux de Métastase. J'ai entendu Rossini repousser très-gaiement les critiques qu'on faisait de son Podestà, à Milan, lieu où Napoléon avait fait apparaître quelque décence dans la justice (1797 à 1814). « Le jeune « militaire, quoique Français, est un nigaud, disait Rossini; à « sa place, moi qui n'ai pas fait de campagnes ni enlevé de dra- « peau, je me serais écrié, voyant ma maîtresse accusée : C'est « moi qui ai pris la fatale cuiller! Dans le libretto qu'on m'a « donné, Ninetta, confondue par des apparences accablantes, ne « sait que répondre; Giannetto est un sot. Le personnage prin- « cipal de mon *finale* est donc le juge, lequel est un coquin « nullement triste, et qui, d'ailleurs, n'a aucune idée de perdre « Ninetta; il ne songe, pendant tout le temps de l'interrogatoire, « qu'à lui vendre sa grâce, et au prix qu'il en obtiendra [1]. » Rossini n'ajoutait pas, car il est fort prudent et se souvient de la mort de Cimarosa : Allez voir dans mon pays, à Ferrare, à Rimini, les jugements que l'on y rend tous les jours. Avisez-vous d'avoir un procès et d'être accusé d'avoir mangé un poulet le vendredi, un an ou deux auparavant. Les P*** envoient dans les jardins des palazzi voir si l'on jette des os de poulet le vendredi. La femme de chambre de la maison n'a pas l'absolution à Pâques si elle ne dénonce les os des poulets mangés en cachette : or, une femme de chambre, à Imola ou à Pesaro, qui ne fait pas ses pâques est une fille perdue. Qu'on se figure, dans une ville de vingt mille âmes comme Ferrare, un préfet, sept à huit sous-préfets, une douzaine de commissaires de police, n'ayant autre chose à faire au monde que de savoir si monsieur un tel mange un

1. Il Podestà. — Ora è mia, son contento,
Ah! sei giunto felice momento,
Lo spavento piegar la farà.

poulet le vendredi ! Le légat, ses secrétaires et ses agents secrets, dont j'ai ci-dessus traduit les titres en dénominations françaises, sont prêtres. Ils ont l'administration; mais ils sont contrecarrés en tout et haïs à la mort par l'autorité ecclésiastique, l'archevêque, ses grands-vicaires, les chanoines, etc., ennemis jurés des autorités administratives, et les dénonçant sans cesse à Rome comme inclinant au relâchement. Ces dénonciations peuvent empêcher le légat de devenir cardinal à la première promotion. Or, tous ces grands intérêts, toutes ces rivalités, tous les conseils de *la* prudence, peuvent être satisfaits en dénonçant le pauvre *diable* de bourgeois de Ferrare qui a cédé à la tentation de manger un poulet le vendredi. Je pourrais ajouter vingt pages de détails, mon seul embarras serait d'affaiblir les couleurs, de diminuer la vérité; je ne veux pas tomber dans l'odieux, ce serait la pire des chutes pour un livre frivole [1]. Le résultat de toutes les anecdotes que je pourrais raconter sur la Romagne serait toujours que Rossini, en donnant tant de gaieté et de légèreté à son *podestà libertin*, n'a nullement songé à faire une épigramme abominable et à la Juvénal. En général, c'est très-peu la coutume en Italie que de s'indigner par écrit des friponneries; cela rend triste, cela est de mauvais ton; d'ailleurs c'est un lieu commun.

Le caractère tranquille du pitoyable amant de Ninetta apparaît bien dans le chant :

Tu dunque sei rea!
(Ed io la credea
L' istessa onestà.)

Toute la niaiserie que le cœur sensible des habitants de la rue Saint-Denis passe à leur cher mélodrame éclate lorsque Ninetta se laisse confondre,

Non, v' è più speme,

parce que le juif déclare qu'il y avait sur la pièce d'argenterie à lui vendue un F et un V, elle qui vient de dire que son père s'appelle Ferdinand Villabella, d'où le Podestà a conclu natu-

1. Si l'on attaque les bases de mon raisonnement, je pourrai publier quelques anecdotes dont je me borne maintenant à donner la morale; et tout cela se passait sous le ministère modéré de M. le cardinal Consalvi. Voir Laurens, *Tableau de Rome;* Simond, Gorani.

rellement que ce père était l'homme qui se trouvait avec elle et pour lequel elle a lu un faux signalement. Ninetta se garde bien de jouer au poëte le mauvais tour de dire tout simplement : Ce couvert m'a été remis par mon père, et les lettres F V forment son chiffre. La pauvre fille aime mieux mourir. Le malheur de ce libretto, c'est que tous les personnages y sont des êtres communs. Ce défaut ne se trouve jamais dans les opéras allemands : il y a toujours quelque chose pour l'imagination.

Ce *finale* est plein de mouvement, d'entrées et de sorties auxquelles le spectateur prend un vif intérêt. Il y a beaucoup d'*a solo* et de petits morceaux d'ensemble fort attachants. Il est impossible de mieux disposer les groupes d'un grand tableau. Les paroles ne sont pas mal : je voudrais que ce fût le contraire[1], que la situation fût belle et naturelle, et les paroles fort ridicules, car qui fait attention aux paroles? A Naples, on trouvait des longueurs dans ce *finale;* je l'ai vu admiré par le caractère plus tranquille des Milanais. Pour mon compte, je me range à l'avis des bons Milanais. L'expression est vive, forte, naturelle, mais toujours rustique, à l'exception de quelques mesures délicieuses au commencement de l'interrogatoire. Ce premier acte me rappelle à chaque instant le genre de gaieté que Haydn a mis dans le morceau de l'automne de ses *Quatre Saisons*, lorsqu'il veut peindre la gaieté des vendanges.

Mozart eût rendu ce *finale* atroce et tout à fait insupportable, en prenant les paroles au tragique; son âme tendre n'eût pas manqué de se ranger du parti de Ninetta et de l'humanité, au lieu de songer au Podestà et à ses projets plus libertins que sanguinaires, lesquels sont clairement indiqués par ses derniers mots en quittant la scène :

Ah, la gioja mi brilla nel seno!
Più non perdo si dolce tesor.

1. Le caractère du Podestà a été peint avec esprit et énergie par Duclos, dans le roman de la *Baronne de Luz*. Le juge libertin de Duclos s'appelle Thuring; celui de la *Gazza ladra* doit être joué avec une teinte de bouffonnerie chargée, qu'aucun chanteur italien n'ose hasarder devant un public sévère et hautain, qui n'entend pas la plaisanterie. Il faut faire ressortir la qualité du goguenard.

CHAPITRE XXIII

SUITE DE LA GAZZA LADRA.

SECOND ACTE.

Toutes les figures que vous rencontrez dans la rue présentent, à Paris, l'image amusante de quelque petite nuance de passion; ordinairement l'égoïsme affairé chez les hommes de quarante ans, l'affectation de l'*air militaire* chez les jeunes gens; chez les femmes, le désir de plaire, ou au moins de vous indiquer à quelle classe de la société elles appartiennent. Jamais l'expression directe de l'ennui, ce serait un ridicule à Paris, l'ennui ne s'y voit que sur les figures d'étrangers ou de nouveaux débarqués, où il alterne avec la mauvaise humeur; enfin jamais, au grand jamais, les passions sombres. En Italie, souvent et trop souvent l'ennui par *manque de sensations*, quelquefois une joie tenant de la folie, assez fréquemment les passions sombres et profondes. Le Français de Paris apporte au spectacle une âme déjà usée, durant la journée, par mille nuances de passion; l'Italien de Parme ou de Ferrare, une âme vierge que rien n'a émue de toute la journée, et en outre une âme susceptible des sentiments les plus violents. L'Italien, dans la rue, méprise les passants ou ne les voit pas; le Français veut leur estime.

On ne peut pas dépenser son bien de deux manières. Le Parisien, dès l'instant qu'il sort le matin, trouve cent affaires et cent petites émotions. Depuis la chute de Napoléon, rien ne trouble la tranquillité de mort de la petite ville d'Italie; tout au plus, tous les six mois, quelque arrestation de carbonaro. Voilà, ce me semble, la raison philosophique des succès fous que l'on voit si souvent au delà des Alpes, et jamais en France. Non-seulement il y a plus de feu dans les âmes, mais encore ce feu y est accumulé par l'économie. En France, nous avons dix plaisirs d'espèces différentes pour amuser nos soirées; en Italie, un seul,

la musique. Un succès fou au théâtre, c'est chez le public de Paris la curiosité de porter un jugement sur une pièce dont on va parler pendant un mois; on y court pour la juger et non pour avoir des transports et des larmes [1].

Ce sont, au contraire, des larmes et des transports qu'il y avait chez les bons Milanais après le *finale* du premier acte de la *Gazza*. Ils pensaient beaucoup à leur plaisir et à leur émotion, et fort peu à la gloire qui en pourrait revenir à Rossini. Le commencement du second acte parut un peu pâle. Le rôle de Pippo était cependant joué par mademoiselle Gallianis, jeune actrice de la figure la plus noble et dont la jolie voix de contr'-alto rendit fort bien le duetto

E ben, per mia memoria,
Almen la serberete,

que Pippo vient chanter dans la prison avec Ninetta.

Fin che mi batte il cor,.....
Vedo in quegli occhi il pianto,

sont des passages touchants; mais on remarque avec peine certaines *batteries* fort déplacées, vers la fin du duetto; elles font souvenir du métier dans un moment où le spectateur ne voudrait que jouir de sa douleur. Ce duetto me rappelle toujours les gens peu sensibles, qui tombent dans l'air pleureur, quand absolument ils veulent être tristes, et que l'occasion le requiert.

En entendant mademoiselle Stephens, à Londres, je pensais que Rossini aurait dû écrire ce morceau dans le genre de la musique vocale anglaise. Cette musique abjure presque tout à fait l'empire de la mesure; elle ressemble à des sons de cor entendus de fort loin pendant la nuit, et dont on perd souvent quelques notes intermédiaires : rien de plus touchant, et surtout rien de plus opposé à toult le reste de la musique de la *Gazza ladra*.

L'air du podestà et surtout le chœur qui le termine, auraient fait la réputation d'un compositeur moins riche que Rossini. Il n'en est pas de même du duetto de Gianetto :

Forse un dì conoscerete.

On dirait, à la vulgarité qui paraît dans quelques cantilènes,

1. Le plaisir *dramatique* ne se voit plus que chez le peuple, à la Porte-Saint-Martin, à la Gaieté, etc.

que Rossini a voulu tout à fait se transformer en compositeur allemand et écrire comme Weigl ou Winter. Aussi est-ce en Allemagne que la *Gazza* réussit le plus; ses défauts sont invisibles à Darmstadt et peut-être des qualités, tandis qu'on méprise *Tancrède* comme de petite musique. Il faut frapper fort ces bons Allemands. L'arrivée du soldat vient rendre à ce deuxième acte le feu sombre qui anime le premier. Galli joue toute cette fin du drame mieux que *de' Marini* ou *Iffland*. Nous n'avons aucun acteur en France qui approche de ce genre de talent; Talma lui-même est bien médiocre dans *Falkland* et dans le *Meinau* de *Misanthropie et Repentir*.

L'air de Galli,

Oh colpo inpensato!

est assez commun. Rossini, voyant Galli avoir peu de succès à Naples, se réconcilia avec cet ancien rival, et lui fit cet air tout à fait écrit dans ses cordes.

Le commencement du récitatif:

Che vuol dire quel pianto?

est bien. Il y a du sentiment tragique et sombre dans

M' investe, m' assale.

Nous sommes attendris par un rayon de *beau idéal* sur

Per te, dolce figlia;

mais *perche amica spemè?* est détestable; c'est du mauvais Rossini, des agréments de concert au lieu de pathétique, et, pour comble de misère, des agréments qui ne sont que des réminiscences d'opéra buffa [1].

L'air finit par de beaux accents tragiques sur

Scoperto, avvilito,
Proscritto, inseguito.

Zuchelli chante cet air d'une manière admirable; c'est bien là le désespoir d'une âme tendre. Le public n'a pas encore été *averti* du mérite de ce chanteur.

1. Exemple frappant du défaut de Rossini dans sa *seconde manière;* il écrit un air avec les *agréments* que son chanteur exécute avec facilité.

A la manière dont Rossini a écrit, pour Galli, cet air de réconciliation, je croirais qu'il boudait encore. Les savants remarquent, comme une chose nouvelle, que vers la fin l'orchestre va beaucoup plus haut [1] que le chant et cependant ne le couvre pas; on sent à tous moments, en voyant célébrer comme des nouveautés des choses aussi simples, que la science de la musique est encore au berceau.

Le chœur des juges,

Tremate, o popoli,

est superbe. Voilà le triomphe du style magnifique, *la terreur* [2]. Ce chœur est tellement imposant, que je n'ai jamais vu rire à Louvois, à l'aspect de tout un tribunal de première instance, la toque en tête, qui se met à chanter. On dit que ce morceau ressemble un peu à un chœur de l'*Orfeo* de Gluck; je le croirais plutôt imité de Haydn, s'il est imité.

L'arrivée de Ninetta, la lecture de la sentence de mort, sont des moments terribles que je ne chercherai pas à rappeler au lecteur; heureux si je pouvais terminer ici l'analyse de la *Gazza ladra*, mais je serais trop injuste envers Rossini.

Gia d' intorno
Ulular la morte ascolto,

glace le sang, surtout le mot *ulular;* c'est à faire trouver mal les gens nerveux. L'entrée de Galli est sublime

Ah no! fermate.

A l'exception de mademoiselle Mars, la scène française ne nous a rien offert de comparable depuis Monvel. En Italie, j'ai vu à *de' Marini*, et surtout à la *Pallerini*, des moments au moins aussi beaux. Ifland, à Berlin, en 1807, avait une ou deux entrées comparables à celle de Galli.

Dans les situations extrêmes, il n'y a plus lieu à cantilène, le

1. Artifice fréquent chez Rossini, et au moyen duquel l'accompagnement, quoique fort surchargé, ne couvre pas la voix. Mozart n'a pas su éviter cet inconvénient en mille endroits, et, par exemple, dans l'air: *Batti, batti, o bel Mazetto*, de *Don Juan*.

2. Les gens communs sont accessibles à cette passion. Voir les phrases de Bossuet. En 1520, pour un homme qui goûtait Raphaël, il y en avait cent à qui Michel-Ange faisait peur. Canova n'eût joui d'aucun succès en 1520.

récitatif suffit. Les paroles suivantes de Galli sont une preuve de cette vérité singulière et si contraire aux théories vulgaires :

Son vostro prigioniero,
Il capo mio troncate [1].

Il me semble que les spectateurs sont émus au point de sentir distinctement quel est le véritable cri de la nature. Des spectateurs amenés à ce point d'émotion sont dangereux ; ils repoussent avec horreur toute entreprise que l'art pourrait tenter pour embellir la nature [2].

La musique est à la hauteur des paroles dans ces deux vers terribles, chantés par les juges et le préteur avec l'accent imposant d'une nombreuse réunion de voix de basse :

L' uno in carcere,
E l' altro sul patibolo [3].

1. « Faites tomber ma tête, je suis votre prisonnier ; mais ne vous couvrez pas du sang d'une pauvre jeune fille qui ne sait pas même se défendre. »

Paroles fort belles, sans doute ; mais il fallait dire : C'est moi qui ai donné un couvert à vendre à ma fille ; faites rechercher ce couvert, etc. On dira que j'attaque un pauvre libretto italien en vrai littérateur français. Ces messieurs attaquent les *paroles* d'un libretto ; voyez la grande colère du *Miroir* contre le *cra*, *cra* de Taddeo de l'*Italiana in Algeri*. Pour moi, je m'attaque aux *situations* fausses ; les paroles d'un libretto sont toujours fort bien à mes yeux, je ne les écoute pas. J'ai lu celles de la *Gazza* pour la première fois, en écrivant la présente notice, dans laquelle j'ai le malheur de ne pouvoir rappeler les chants de Rossini qu'à l'aide des paroles qui les accompagnent. On eût trouvé ridicule de mettre, au lieu des paroles, une ligne de musique en note au bas de la page, pour nommer un air.

Depuis le milieu du premier acte de la *Gazza*, tout est tristesse et désespoir ; et, pour faire variété, nous avons de l'*horreur ;* le podestà dans la prison faisant des propositions à Ninette. Dans un sujet à peu près semblable (*le Déserteur*), Sedaine évite toutes ces sensations noires par la création du caractère de Montauciel, l'une des choses les plus difficiles que l'art dramatique ait osé exécuter en France. Rossini était digne de trouver un Sedaine. Si ce maçon fût né avec deux cents louis de rente, la littérature française compterait un homme de génie de plus.

La protection d'un ministre pouvait réparer les torts du hasard ; il fallait payer à Sedaine chacun de ses opéras six mille francs. Il eut, au contraire, grand'peine à être de l'Académie Française. Rien de plus inutile pour les arts que la protection des sots riches et l'établissement des académies ; Marmontel et La Harpe étaient les personnages les plus marquants de cette Académie qui eut de la peine à admettre Sedaine ; jugez des autres.

2. Voilà le secret de la répugnance des romantiques pour les vers alexandrins dans la tragédie ; à chaque instant le vers de Racine altère un peu la vérité *simple* et *une* de la parole de l'homme passionné. Cent cinquante années d'études philosophiques nous ont appris quelle est cette parole. Racine altère pour orner ; les mœurs de 1670 lui demandaient cette preuve de talent que repoussent celles de 1823. Nous voulons des tableaux beaucoup plus près de la nature. *Guillaume Tell* de Schiller, traduit en prose, nous fait plus de plaisir qu'*Iphigénie en Aulide*.

3. « Conduisez l'un en prison, et l'autre au supplice. »

Galli était au-dessus de tous les éloges, et laissera un souvenir durable, même à Paris, dans

> Un padre, una figlia
> . . . .
> A tante sciagure
> Chi mai reggerà !

Cette scène magnifique, la plus forte de l'opéra italien moderne et de l'œuvre de Rossini, se termine dignement par

> Ah ! neppur l' estremo amplesso,
> Questo è troppa crudeltà.

Je dois invoquer ici un principe en faveur de Rossini; c'est que le mouvement de walse rappelle la rapidité terrible et inévitable des coups du destin. La circonstance de la *rapidité* est ce qu'il y a de plus terrible dans les sensations actuelles d'un malheureux condamné à mort et qui doit être exécuté dans trois quarts d'heure.

Ce n'est pas la faute de la musique si nous avons pris l'habitude de danser des walses; cette mode sera peut-être passée dans trente ans, et sa manière de peindre la rapidité de l'heure qui s'avance est éternelle.

Cette raison suffit à mes yeux pour justifier plusieurs mouvements de walse, ou en approchant beaucoup, qui se trouvent dans le second acte de la *Gazza ladra;* mais rien au monde ne saurait justifier

> Sino il pianto è negato al mio ciglio
> Entro il seno s' arresta il sospir,
> Dio possente, mercede, consiglio !
> Tu m' aita il mio fato a soffrir ;

et ce chant fort gai est répété deux fois à une certaine distance.

À la quatrième ou cinquième représentation de la *Gazza ladra*, un cri général s'éleva contre cette absurdité. Un des jeunes gens les plus aimables de cette aimable société de Milan, et dont les arts déplorent la perte aujourd'hui, était admirable en attaquant Rossini sur cet *allegro*. S'il vivait encore, son amitié ne m'aurait pas refusé quelques pages pour cette brochure, et je ne la croirais pas alors tout à fait indigne de l'attention du public.

Le parti de Rossini (car il y avait deux partis très-prononcés) disait qu'il fallait lui savoir gré d'avoir déguisé l'atrocité du sujet par la légèreté de ses cantilènes. Si Mozart, disaient-ils, avait fait la musique de la *Gazza ladra* comme elle doit être écrite, c'est-à-dire dans le goût des parties sérieuses de *Don Juan*, cette pièce eût fait horreur, et l'on n'en pourrait supporter la représentation.

Le fait est que, dans aucun de ses opéras, Rossini n'a fait autant de *fautes de sens* que dans la *Gazza ladra*. Il avait peur du public de Milan, qui lui gardait rancune depuis le *Turco in Italia*. Il voulut étourdir ce public, faire un grand nombre de morceaux nouveaux, et se donna moins que jamais le temps de relire. *Ricordi*, le premier marchand de musique d'Italie, et qui doit une grande fortune aux succès de Rossini, racontait devant moi, à Florence, que Rossini avait composé un des plus beaux duetti de la *Gazza ladra* dans son arrière-boutique, au milieu des cris et du tapage affreux de douze ou quinze copistes de musique se dictant leurs copies ou les collationnant, et cela en moins d'une heure.

Le grand morceau qui commence par le chœur *Tremate, o popoli*, me semble beaucoup trop long.

Le chœur du peuple, quand Ninette passe devant nous, environnée de gendarmes, pour aller au supplice, est bien. En Italie, où la tyrannie soupçonneuse et sans pitié [1] (le contraire du gouvernement de Louis XV) n'a pas permis la naissance des sentiments délicats, le bourreau, en bonnet de police, marche à côté de Ninette, et la relève après la prière que fait cette pauvre malheureuse en passant devant l'église de son village. A *la Scala*, la décoration de M. Perego était sublime; cette église de village était touchante et sombre, et cependant avait assez de grandiose pour ôter un peu de son horreur au triste spectacle dont nous sommes témoins. A Louvois, la décoration est *jolie* et *gaie;* et pour digne complément, il y a des arbres au milieu des nuages qui ne tiennent à rien sur la terre. Le goût pittoresque du public de Louvois est trop peu formé pour qu'il tienne à ces bagatelles [2].

1. Prison de l'historien Gianonne.

2. Dans trente ans, l'on demandera aux peintres de décorations de vouloir bien supprimer la quantité de petits détails spirituels dont ils se croient obligés de charger leurs toiles. Peut-être alors aurons-nous échangé beaucoup de vanité contre un peu

Jamais vaudeville ne fut mieux à sa place que celui de la fin :

Ecco cessato il vento,
Placato il mare infido.

Galli le chantait avec beaucoup de verve et de bonheur; Zuchelli y met une grâce parfaite, et, dans sa bouche, ce vaudeville est réellement un morceau de chant très-remarquable. Je voudrais voir ce grand chanteur dans un rôle de *bariton*, D. Juan, par exemple.

Après la *Gazza ladra*, on sort de Louvois abîmé de fatigue et assourdi. La fatigue nerveuse tient à l'absence d'un ballet d'une heure entre les deux actes de l'opéra. A Milan, nous avions *Myrrha*, ou *la Vengeance de Vénus*, l'un des chefs-d'œuvre de Viganò. Les idées mythologiques étaient vraiment d'un effet délicieux, après les horreurs *trop réelles* du juge de Palaiseau et de ses gendarmes. Il n'a peut-être jamais existé d'orchestre plus savant, plus exact, plus impitoyable pour ce qu'il croit son devoir, que celui de Louvois, et jamais on n'a vu une telle absence de sentiment musical. Puisque *sentir* paraît impossible, espérons qu'avec le temps on *enseignera* dans la rue Bergère, qu'un *crescendo* doit se commencer doucement, et qu'il existe certaines nuances nommées *piano*. Où sont nos symphonistes malhabiles de Capoue ou de Foligno! quand ils font des fautes, c'est toujours par ignorance, c'est que leurs doigts n'ont pas l'habileté nécessaire pour faire telle note; mais quel feu! quelle délicatesse! que d'âme, quel sentiment musical! Il y a telle note trop forte, trop hardie, trop *effrontée*, qui prouve que celui qui en outrage l'oreille du spectateur, est à jamais indigne d'être admis dans un orchestre autre que celui du grand Opéra.

Pris individuellement, chacun des artistes de notre orchestre de Louvois est peut-être supérieur, les violons surtout, aux artistes du théâtre de Dresde, de Munich ou de Darmstadt. Quelle différence immense, cependant, dans *l'effet!* Ces messieurs ne sont supérieurs que dans certaines symphonies de Haydn, où tout est *dur;* dès qu'il y a une mesure gracieuse et tendre, ils la manquent. Voir les passages de ce caractère dans l'ouverture de

d'orgueil. Nous prenons, sans honte, du *café*, quoiqu'il ne vienne pas en France; pourquoi n'appellerions-nous pas de Milan MM. Sanquirico, Tranquillo et leurs successeurs?

la *Gazza ladra*, voir la manière dont on vient de traiter l'ouverture des *Horaces* de Cimarosa.

La première fois que j'entendis la *Gazza ladra* à Louvois, je fus scandalisé. Le chef d'orchestre, homme d'ailleurs d'un grand talent, violon très-habile, et qui dirige fort bien l'orchestre, une fois le système français adopté, a changé la plupart des *mouvements* de Rossini. Si jamais ce maestro passe à Paris, et qu'il ne prenne pas le parti de donner des conseils à contre-sens (plaisanterie que je lui ai vu exécuter une fois avec une grâce infinie, tout le succès possible, et une duperie parfaite de la part des chanteurs qu'il conseillait à faux), il ne peut pas se dispenser d'avoir une explication avec M. le chef d'orchestre de Louvois. Pauvre Rossini ! il sera battu complétement, car il n'est pas SAVANT, lui.

Le mouvement fait tout pour l'expression. *Enfant chéri des dames*, cet air aimable que Deviène vola jadis à Mozart, chanté *adagio*, est à faire fondre en larmes. Parmi les morceaux singulièrement altérés par le chef d'orchestre de Louvois, je remarque le duetto de Ninette et de Pippo dans la prison :

E ben per mia memoria.

Tantôt les *piano* deviennent des *allegro;* mais comme il faut être juste, et qu'il y a compensation à tout, un instant après, un joli *allegro vivace* est changé en *andante* languissant, et cela en dépit de la situation et du cri du libretto, si j'ose parler ainsi.

Guarda, guarda; avisa, avisa!

dans le moment où Pippo, au haut du clocher, retrouve le couvert d'argent dans la cachette de la pie, morceau *allegro* s'il en fut jamais, et ainsi exécuté à Milan sous les yeux de l'auteur, prend à Louvois un mouvement lent tout à fait convenable pour une parodie [1].

Dans huit ou dix ans, lorsque la révolution de la musique sera achevée, et que nos jolies petites filles de douze ans seront des maîtresses de maison, le public de Louvois, voulant avant tout

1. On dit que le motif de l'air de la cloche est pris dans *Otello*.

de *beaux chants*, et non de la symphonie, fera du chef d'orchestre d'alors l'esclave soumis des chanteurs, quant au *mouvement* des morceaux. Quelque médiocre que soit le chanteur, quand il est en scène, tout doit lui obéir et le suivre, non pas assurément par déférence pour sa personne, mais par respect pour l'oreille du spectateur.

CHAPITRE XXIV

DE L'ADMIRATION EN FRANCE, OU DU GRAND OPÉRA.

Je suis allé ce soir au *Devin du Village* (5 mars 1823); c'est une imitation assez gauche de la musique qu'on avait en Italie vers l'an 1730. Cette musique fit place, jadis, aux chefs-d'œuvre de Pergolèse et de Logrosino, qui furent remplacés par ceux des Sacchini et des Piccini, qui ont été effacés par ceux des Guglielmi et des Paisiello, qui à leur tour pâlissent devant Rossini et Mozart.

En France, nous n'allons pas si vite; rien de ce qui est généralement reçu ne peut passer *peu à peu*. Il faut *bataille*. Je veux admirer aujourd'hui ce que j'ai admiré hier; autrement, de quoi parlerai-je demain? Un chef-d'œuvre reconnu tel a beau m'ennuyer, il n'en est pas moins *délicieux*; c'est moi qui suis dans mon tort d'être ennuyé. Le valet de chambre de la maison paternelle nous dit dès l'âge de dix ans, en nous mettant des papillotes : « Monsieur, il faut souffrir pour être beau. »

Tout change en Europe, tout a été bouleversé; le public de l'Opéra seul a la gloire d'être resté immobile. Il fit, dans le temps une fort belle résistance à Rousseau. Les violons voulurent bravement le tuer comme ennemi de *l'honneur national*[1]. Paris tout entier prit parti; on parla de *lettre de cachet*. C'est comme il y a un an à la Porte Saint-Martin; les journaux libéraux persuadèrent aux *calicots* qu'il fallait siffler Shakspeare, parce que c'est un aide de camp du duc de Wellington.

Notre *bon sens littéraire* n'a pas fait un pas depuis 1765; c'est toujours sur l'honneur national que notre vanité s'appuie. Nous sommes si vains, que nous prétendons à l'orgueil.

1. *L'honneur national!* grand argument musical du *Miroir* d'aujourd'hui, comme des ennemis de Rousseau en 1765; c'est tout bonnement l'art d'en appeler aux *passions* des gens trop *occupés* pour avoir une opinion.

Voyez les changements qui ont eu lieu dans l'État depuis 1765; Louis XVI appelle la philosophie au conseil, elle y entre sous les traits de l'immortel Turgot; la légèreté puérile du vieux Maurepas succède; vient ensuite l'importance financière et la suffisance bourgeoise de l'honnête Necker; sous Mirabeau, la France veut la monarchie constitutionnelle; sous Danton elle passe à la terreur, et l'étranger n'entre pas. Une cinquantaine de voleurs s'emparent du timon de l'État. Les beaux jours de Frascati paraissent. Pendant ce temps, nos armées se donnaient le plaisir nerveux de gagner des batailles et de faire fuir des Autrichiens.

Nous étions aux concerts de la rue de Cléry, lorsqu'un jeune héros s'empare de la France et fait son bonheur pendant trois ans. Un homme aimable lui présente une lettre sur le revers de son chapeau à plumes; le grand homme perd la tête et s'écrie : *Il n'y a que ces gens-là qui sachent servir!* Cette lettre lui fait plus de plaisir que dix victoires. Il part de là pour ressusciter les oripeaux monarchiques à la Louis XIV. Toute la France court après les baronnies et les cordons. Lassée de l'insolence des comtes de l'Empire, elle reçoit Louis avec transports.............. Que de changements! L'opinion publique a varié au moins vingt fois depuis 1765. Une seule classe est restée immobile comme pour consoler l'*orgueil national;* c'est le public de l'Opéra. Lui seul peut décliner avec dignité la girouette fatale que nous voyons voltiger sur tant de têtes. On y chantait faux ce soir comme il y a soixante ans.

Ce soir, en revenant du *Devin du Village*, j'ai ouvert machinalement un volume de l'emphatique Rousseau. C'étaient ses écrits sur la musique. J'ai été frappé; tout ce qu'il dit en 1765 est encore brillant de jeunesse et de vérité en 1823. L'orchestre français, qui se croit toujours le premier orchestre du monde, ne peut pas plus exécuter un *crescendo* de Rossini aujourd'hui qu'alors. Fidèle aux oreilles doublées de parchemin de nos braves aïeux, il meurt toujours de peur de commencer trop doucement, et méprise les *nuances* comme des preuves de manque de vigueur. Le *physique* du talent a changé : nul doute que nos violinistes, nos violoncelles, nos contre-basses n'exécutent aujourd'hui des choses impossibles en 1765; mais la *partie morale* du talent, si je puis m'exprimer ainsi, est toujours la même. C'est comme un homme sans fortune qui fait un héritage im-

mense d'un parent mort dans les Indes ; ses moyens d'action et d'influence ont changé, mais son caractère est resté le même ; bien plus, enhardi par son opulence nouvelle, ce caractère n'éclatera que d'une manière plus effrontée. Nos symphonistes ont hérité, eux, du talent de la main. Rossini va passer à Paris pour aller à Londres ; vous les verrez lui disputer *le temps* des morceaux qu'il a créés, et prétendre le savoir mieux que lui. Pris individuellement, ce sont des artistes, et peut-être les plus habiles de l'Europe ; réunissez-les en corps, c'est toujours l'orchestre de 1765. La science musicale nous inonde de toutes parts, et le sentiment est à sec. Je suis poursuivi par de jeunes prodiges de dix ans et demi qui exécutent des concertos, et les grands violinistes réunis en orchestre ne peuvent pas exécuter l'accompagnement du duetto d'*Armide*.

Le mécanisme se perfectionne [1] et l'art tombe. On dirait que plus ces gens-ci deviennent savants, plus leurs cœurs se racornissent. Ce que Rousseau a écrit sur la politique et sur l'organisation des sociétés a vieilli d'un siècle ; mais ce qu'il a écrit sur la musique, art plus difficile pour des Français, est encore brillant de fraîcheur et de vérité. Un *vieux métromane* déclare que Spontini et Nicolo sont les musiciens français par excellence, et il ne voit pas dans la forme même de leurs noms que Spontini est de Jesi, Nicolo de Malte, et qu'ils ne sont venus en France qu'après s'être essayés vingt fois en Italie. L'absurdité lutte de toutes parts avec la prétention ; mais la prétention l'emporte.

Serait-ce que le peuple français est, dans le fait, l'un des moins légers de l'univers ? Les philosophes qui lui ont décerné si souvent ce titre de *léger*, ont-ils pénétré plus avant que la forme de son habit ou la coupe de ses cheveux ?

Les Allemands, que nous appelons graves pour nous moquer, ont changé trois fois au moins de philosophie et de système dramatique depuis trente ans. Nous, nous sommes toujours pour la *musique française de Spontini* et pour l'*honneur national ;* et nous le mettons bravement à défendre le Liégeois Grétry contre le Pesarese Rossini.

En 1765, Louis XV, tout homme d'esprit qu'il était, dit au

1. Il y a quelque temps que, dans *Tancrède*, l'orchestre de Louvois exécuta sans difficulté, et sur le simple avertissement de son chef, le duetto *Ah ! se de' mali miei*, un demi-ton plus haut que la note écrite ; il est en *ut*, on le chante en *re*. En 1765, le bâtonnier de l'Opéra criait : *Messieurs, attention au démanché !*

duc d'Ayen, qui se moquait du *Siége de Calais*, tragédie de Du Belloy : *Je vous croyais meilleur Français*. On sait la réponse du duc. Napoléon lui-même, dans ses Mémoires, emporté par la bonne habitude de mentir, trouve digne de blâme le Français qui, en écrivant l'histoire, avoue des choses peu favorables à la France. (Notes sur l'ouvrage du général Rogniat.) Si son règne eût duré, il eût *détruit tous les monuments* de l'histoire militaire de son temps, de manière à être *maître* absolu de la vérité. Anecdote curieuse de la *bataille de Marengo*, du général *Vallongue ;* le brave militaire qui me l'a contée ne parle pas, par délicatesse. Quant à moi, j'aime tendrement le héros ; je méprise le despote donnant audience à son chef de police.

Dans les révolutions de l'État, il n'y a pas eu légèreté chez les Français ; il y a eu constance à l'intérêt d'argent [1] ; en littérature, il y a constance à l'intérêt de vanité. On est sûr de n'être pas sifflé en répétant une phrase de La Harpe ; et l'on passe, même au Marais, pour un homme d'infiniment d'esprit si on peut la répéter avec une légère variante. Ce que j'ai admiré hier, je veux l'admirer aujourd'hui, mon admiration est mon bien ; autrement il faudrait changer tous les jours le fond de ma conversation, et je m'exposerais à des objections non prévues, devant lesquelles je pourrais rester court ; quel horrible danger !

En France, les classes inférieures admirent bonnement tout ce qu'admire Paris, et jadis tout ce qu'admirait la cour. Les sociétés particulières, qui sentent qu'elles ne sont pas à la tête de la mode, se gardent bien d'admettre aucune *véritable discussion* sur ce qu'elles ont accepté comme étant de *bon ton*. Elles reçoivent leurs opinions de Paris, de ce Paris que la province abhorre en silence et avec respect. Remarquez que tout ce qui a un peu d'énergie à Paris, est né en province, et en débarque à dix-sept ans, avec le fanatisme des opinions littéraires à la mode en 1760.

On voit que dans les Arts, l'extrême vanité exclut la légèreté ; *il faut souffrir pour être beau.* Personne n'ose en appeler à sa propre sensation ; en province surtout, où ce crime est irrémissible.

Ces pensées malsonnantes et téméraires m'assiégeaient ce soir à l'Opéra, en voyant quelques spectateurs gens de goût,

1. Le lendemain du 18 brumaire, deux mille gens riches avaient intérêt à le louer.

ennuyés mortellement par *le Devin*, n'avoir pas assez de courage moral pour être sincères avec eux-mêmes [1] : tant c'est une terrible chose en France que d'être seul de son opinion.

J'entrai un soir de l'été dernier chez Tortoni. Je trouvai les amateurs de glaces les uns sur les autres. Contrarié de me voir sans petite table, je dis à Tortoni, avec qui j'étais en liaison d'italien : « Vous êtes bien singulier de ne pas louer les maisons « voisines de la vôtre ; au moins l'on pourrait s'asseoir chez « vous. — *Non son cosi matto!* Ho ! je connais les Français, « ils n'aiment à se trouver que là où l'on s'étouffe ; voyez à ma « porte la promenade du boulevard de Gand. »

Non corrigé par cette réponse judicieuse de l'Italien, je disais dernièrement à l'un des directeurs de l'*Opéra-Buffa* : « Votre « théâtre se meurt de monotonie ; engagez trois chanteurs de « plus à trente mille francs, et jouez une fois par semaine au « grand Opéra. — Nous n'aurions pas un chat ; nos banquettes « resteraient désertes, personne ne voudrait de nos loges, ce « serait étouffer de nos propres mains la mode qui nous permet « de dépenser, pour notre cher Opéra français, tout ce que « notre pauvre budget de la maison accorde pour l'Opéra-« Buffa. [2] »

Je pense qu'il est difficile de trouver deux observations de mœurs plus futiles que les précédentes. On court chez Tortoni, où l'on étouffe, comme l'on va aux *Français*, où l'on bâille ; c'est le même principe. Le même homme est mû par le même penchant, à deux heures différentes de la journée ; quand à sept heures il passe près des Français, il se dit : Allons revoir cette admirable *Iphigénie*. Il prend son billet en répétant à mi-voix :

Jamais Iphigénie, en Aulide immolée,
N'a coûté tant de pleurs à la Grèce assemblée,

1. Ce sont les classes inférieures de la société et les provinciaux nouvellement débarqués, admirateurs nés de tout ce qui *coûte bien cher*, qui garnissent les banquettes du grand Opéra. Ajoutez-y dans les loges quelques Anglais arrivant de leurs terres, et au balcon quelques gens de plaisir qui viennent admirer les danseuses ; voilà, avec les six cent mille francs du gouvernement, ce qui soutient l'Opéra. Le premier ministère de bon sens mettra les Italiens rue Lepelletier, vers l'an 1830.

2. *Nous n'aurions personne si nous agrandissions notre théâtre ;* voilà ce que tout le monde répète quand on représente qu'on est au supplice dans les loges, et que les deux maisons voisines appartenant à l'administration, l'on pourrait changer les corridors en loges à *l'italienne*, et faire d'autres corridors latéraux.

Que dans l'heureux spectacle à nos yeux étalé,
En a fait, sous son nom, verser la Champmêlé.

BOILEAU, *Épître à Racine.*

Comment, après un suffrage aussi illustre, oser trouver ridicule *une rame inutile* qui fatigue vainement *une mer immobile?* Notre homme n'est jamais allé en bateau à vapeur.

Un Parisien de la vieille roche ne va pas prendre une glace chez Tortoni parce qu'il fait chaud, quel motif vulgaire! mais pour faire une action qui est de bon ton, pour être vu dans un lieu fréquenté par la haute société, pour voir aussi un peu cette haute société, et enfin, mais bien enfin, parce qu'il y a un petit plaisir à prendre une glace quand le thermomètre est à 25 degrés.

Supposez que l'on trouve encore quelques places à huit heures à la salle Louvois; ce n'est donc plus un lieu où la bonne compagnie s'étouffe, ce n'est plus qu'un théâtre commode : je n'y vais pas.

En Espagne et en Italie, chacun méprise le voisin, et a l'orgueil sauvage d'être de sa propre opinion. C'est ce qui fait qu'on n'y sait pas vivre.

Tout ce qui précède donne l'histoire de la réception qu'on a faite en France à Rossini; depuis le jour où un directeur adroit défigura l'*Italiana in Algeri*, jusqu'au jour où, pour *le Barbier de Séville*, on l'opposa habilement à Paisiello, on espérait dégoûter de Rossini. Le coup était habile et bien calculé d'après les habitudes littéraires de la nation. Les gens de lettres, qui regardent comme une annexe de leur titre le privilége de juger des tableaux et de la musique, ne manquèrent pas, fidèles au métier, de faire des articles furibonds en faveur du compositeur d'il y a trente ans, contre le compositeur d'aujourd'hui. Il leur semblait encore parler de Racine et de Boileau, opposés à Schiller et à Byron. Ils ne tarirent pas sur l'audacieuse témérité d'un jeune homme qui osait remettre en question la gloire d'un ancien[1]. Heureusement pour Rossini les temps de Geoffroy étaient passés; aucun journal n'avait la vogue, et les pauvres littérateurs estimables, privés de l'avantage de parler tout seuls, furent tout étonnés de voir que le public se moquait d'eux.

1. Voir *la Renommée* des premiers jours de septembre 1819, autant que je puis m'en souvenir, et les autres journaux.

Le Barbier de Séville a fait connaître Rossini à Paris, *neuf petites années* après que ce compositeur faisait les délices de l'Italie et d'une grande partie de l'Allemagne. Le *Tancrède* avait paru à Vienne immédiatement après le congrès. Trois ans plus tard, *la Gazza ladra* avait un succès fou à Berlin, et l'on y imprimait des volumes pour ou contre l'ouverture de cet opéra.

La moitié du mérite de Rossini apparut aux Parisiens, au grand désespoir de certaines personnes, à l'époque où madame Fodor prit le rôle de madame de Begnis dans *le Barbier;* la seconde moitié, quand madame Pasta a chanté dans *Otello* et *Tancrède*.

CHAPITRE XXV

LES DEUX AMATEURS.

On m'a présenté, il y a quelque temps, à un vieux commis expéditionnaire du bureau de la guerre, doué d'une justesse d'oreille tellement parfaite, que si, passant devant un atelier de tailleurs de pierre, établi dans le voisinage de quelque bâtisse considérable, on lui demande l'indication exacte des sons rendus par deux pierres frappées par le marteau de deux ouvriers voisins, il indique à l'instant ces sons avec une justesse qui n'est jamais en défaut, et leur assigne, sans la moindre hésitation, le nom musical qu'ils doivent porter. Si cet homme vient à entendre un orgue de Barbarie qui joue faux, selon la coutume, il énonce à mesure les notes que fait entendre l'instrument fatal. Il apprécie avec le même bonheur les cris d'une poulie mal arrangée au haut d'une grue qui élève péniblement un poids considérable, ou les gémissements de la roue mal graissée d'un tombereau de campagne. Il est inutile d'ajouter que mon nouvel ami indique à l'instant la plus petite faute commise dans un orchestre considérable ; il nomme la fausse note exécutée et l'instrument coupable. La personne qui me présentait m'engagea à chanter un air ; soit effet du hasard, soit fait exprès, cet air présenta plusieurs sons douteux, qu'un musicien qui se trouvait présent reconnut avec étonnement dans l'air noté que le vieil expéditionnaire présenta deux minutes après au chanteur malheureux. Cet homme singulier écrit un air qu'on vient de chanter, comme un enfant écrit une fable de La Fontaine, si quelque ami de la famille vient à la lui demander pour éprouver son savoir. Si l'air que vous chantez est long, l'expéditionnaire, qui craint d'oublier, prie que l'on s'arrête jusqu'à ce qu'il ait eu le temps d'écrire ce qu'il a déjà entendu. Je supprime d'autres épreuves, desquelles mon ami sort également à son avantage. Tous les sons de la na-

ture ne sont pour lui qu'un langage fort clair (quant au son), qu'il écrit sans difficulté, mais aussi sans y rien comprendre. Il est, je crois, difficile de rencontrer une oreille meilleure appréciatrice des sons, et en même temps plus insensible au charme qu'ils peuvent avoir.

Ce pauvre expéditionnaire, qui, comme le M. Bellemain de *l'Intérieur d'un Bureau*, a une bonne physionomie tranquille et heureuse, et compte trente ou quarante ans d'assiduité, est le plus sec et le moins sensible des hommes. Les sons ne sont pour lui que du bruit; la musique est un langage qu'il entend fort bien, mais qui n'a aucun sens. Il préfère, je crois, à toutes les symphonies, le bruit des pierres de taille frappées par le marteau des maçons. On a fait l'expérienee de lui envoyer, le même jour, des billets pour Louvois et pour l'Odéon, pour le grand Opéra et pour la Porte Saint-Martin; toujours il a préféré le théâtre où l'on ne chantait pas. Il me semble que la musique ne lui fait aucun plaisir, autre que celui de donner exercice à son talent pour l'appréciation des sons; cet art ne dit absolument rien à son âme; et d'ailleurs il n'a point d'âme. Dès qu'on entreprend une conversation un peu élevée avec lui, et que l'on cite quelque trait un peu au-dessus du niveau le plus ordinaire, il répète avec simplicité et plusieurs fois de suite : romanesque! romanesque ! C'est l'homme *prosaïque* par excellence.

Par opposition, tout le monde a connu à la cour du prince Eugène, vice-roi d'Italie, M. le comte C***, jeune Vénitien de la plus héroïque bravoure, et qui, à force de belles actions, était devenu officier d'ordonnance du prince. Non-seulement cet aimable jeune homme était hors d'état d'apprécier les sons, mais il ne pouvait dire quatre notes de suite sans chanter faux d'une manière épouvantable. Ce qui frappait d'étonnement, c'est que, chantant aussi faux, il aimait la musique avec une passion remarquable même en Italie. Au milieu de tous les genres de succès, on voyait que la musique faisait une partie nécessaire et considérable de son bonheur. On m'assure que M. le comte de Gallenberg, qui, pendant que Rossini triomphait à San-Carlo par la musique de ses opéras, y composait la musique des ballets joués entre les deux actes des opéras de Rossini, et avait des succès presque comparables à ceux du jeune maestro, a la plus grande peine du monde à distinguer un son faux d'un son juste.

Ces cas extrêmes sont rares, mais ils forment avec les nuances

intermédiaires toutes les classes d'amateurs. Les uns, et ce sont les pédants de la musique, pédants aussi furieux qu'un savant en *us* avec son âme dévouée à la vanité, à l'argent et au travail, les uns ont une aptitude étonnante pour percevoir les sons et leurs modes différents; mais ces sons ne représentent pour eux aucun mouvement de l'âme, ne leur rappellent aucune passion ou nuance de passion. Ces gens sont, en musique, les connaisseurs les plus savants et les plus imperturbables; n'étant jamais trahis par aucun moment d'entraînement, ce qu'ils ont une fois appris, ils n'en sont jamais distraits, et surtout ils n'ont jamais à rougir de certaines exagérations qui, hasardées devant des gens qui ne sont pas faits pour les entendre, font ensuite tant de honte aux amateurs véritables.

Ceux-ci, auprès des autres, ont l'air d'ignorants, et ils ont parfois des moments bien ridicules; c'est lorsqu'ils font des efforts étonnants de pédantisme et de mensonge pour avoir l'air de se connaître un peu en *notes* et en classification des sons. En France, ils n'ouvrent guère la bouche pour parler de l'art divin auquel ils doivent les plaisirs les plus vifs, sans prêter le flanc à la plaisanterie par quelque balourdise savante; c'est d'ordinaire quelque idée qu'ils ont prise dans *Reicha*, et qu'ils n'ont retenue qu'à moitié. A Louvois, je reconnais ces deux classes d'amateurs d'un côté de la salle à l'autre; il y a toujours, par exemple, quelque désordre dans la toilette du vrai dilettante, tandis que celle de l'amateur pédant est un chef-d'œuvre d'esprit d'ordre et de soins, même un jour de première représentation, où c'est une affaire que d'avoir une place passable. Le pauvre amateur sensible a ordinairement l'imprudence d'entreprendre de parler dans ses moments d'émotion, et c'est alors qu'il s'expose aux plaisanteries triomphantes des gens froids; sa colère redouble leur bonheur; les noms, les dates, tout lui manque, tandis que le pédant sec brille à ses côtés et à ses dépens, en récitant, avec moins de disgrâce que de coutume, l'historique de la science, tous les détails du chant des actrices qui ont paru depuis vingt ans au théâtre italien, toutes les dates des débuts ou des mises en scène, etc., etc. Le pauvre amateur sensible s'expose au ridicule, parce qu'il y a encore en lui un peu du caractère français. Pourquoi parler? pourquoi se mettre en communication avec cet éteignoir de tout enthousiasme et de toute sensibilité? *Les autres*. Voyez l'amateur de *San-Carlo* et de *la Scala;* tout entier à l'émo-

tion qu'il éprouve, ne songeant pas à *juger* et encore moins à faire une jolie phrase sur ce qu'il entend, il ne s'inquiète nullement de son voisin, et ne songe guère à faire effet sur lui ; il ne sait pas même s'il a un voisin. Plongé dans une extase contemplative, il n'a que de la colère et de l'impatience à donner aux *autres* qui viendraient l'empêcher de jouir de son âme. Parfois il laisse échapper une exclamation, et puis retombe dans son morne et profond silence. S'il marque la mesure, s'il fait un mouvement, c'est que dans de certains passages le mouvement augmente le plaisir. Sa bouche est à demi ouverte, tous les traits de sa figure portent l'empreinte de la fatigue, ou, pour mieux dire, de l'absence d'animation ; il n'y a d'âme que dans ses yeux, et encore si on l'a averti de cette vérité, dans sa haine pour *les autres*, il se cache les yeux, de la main.

Beaucoup de chanteurs célèbres appartiennent à la classe d'amateurs dont j'ai présenté le prototype dans le commis appréciateur juré des sons rendus par les pierres de taille. Ce sont des gens communs chez qui le hasard a mis l'oreille, une voix superbe et une forte poitrine.

Si, avec le temps, ils acquièrent quelque esprit, ils jouent le sentiment, l'enthousiasme; ils parlent souvent de *génie*, et placent sur leur bureau d'acajou un buste de Mozart. A Paris, ils n'ont pas même besoin d'esprit pour arriver à cet extérieur; leurs phrases leur sont données par le journal, et le buste est l'affaire du marchand de meubles.

Tel amateur, au contraire, ne connaît rien aux notes: et cependant la plupart de leurs combinaisons, même les plus simples, représentent à ses yeux, *avec force et clarté*, une nuance de sentiment. Rien n'égale, *pour lui*, l'évidence de ce langage; et comme il n'est pas gâté par le rappel à volonté, ce pauvre dilettante est hors d'état de résister à sa force entraînante. Mozart est le maître souverain de son âme; avec vingt mesures, il va le plonger dans la rêverie, et lui faire prendre du côté tendre et touchant les plus simples accidents de ce monde; un chien écrasé par un fiacre dans la rue de Richelieu.

CHAPITRE XXVI

MOSÈ.

A Naples, j'allais quelquefois après l'opéra, vers minuit ou une heure, dans une société de vieux amateurs qui se réunissait sur une terrasse du quai de *Chiaja*, au haut d'un palais. On avait hissé d'assez grands orangers sur cette petite esplanade; nous dominions la mer et toutes les maisons de Naples; nous avions en face de nous le mont Vésuve, qui, chaque soir, amusait les regards par quelque accident nouveau. Placés sur cette terrasse extrêmement élevée, nous attendions la brise délicieuse qui ne manque guère de s'élever aussitôt après minuit. Le bruit des ondes de la mer qui venaient se briser à vingt pas de la porte du palais, ajoutait encore, sous ce climat brûlant, au sentiment de bien-être. Notre âme était admirablement disposée à parler musique et à reproduire ses miracles, soit par cette discussion vive et partant du cœur, qui fait renaître pour ainsi dire les sensations, soit par le moyen plus direct d'un piano qui était caché dans un des coins de la terrasse, entre trois caisses d'orangers. Cimarosa avait été l'ami de la plupart de mes vieux amateurs; ils parlaient souvent des méchancetés que Paisiello lui faisait quand ces deux grands artistes se partageaient l'admiration de Naples et de l'Italie; car Paisiello, ce génie si gracieux, a été un vilain homme, et Cimarosa n'a jamais connu le bonheur de Rossini qui règne comme un dieu sur l'Italie et sur le monde musical. Mes amis admiraient cette vogue étonnante; ils cherchaient à l'expliquer. J'entendais mettre Rossini bien au-dessous des grands maîtres de la fin du dernier siècle : Anfossi, Piccini, Galuppi, Guglielmi, Portogallo, Zingarelli, Sacchini, etc., etc. On n'accordait presque à Rossini que du *style,* l'art d'écrire d'une manière *actuellement amusante;* mais pour les idées, pour le fond des choses, on mettait l'infini entre lui et la plupart

de ces grands maîtres. Je ne connais point leurs opéras ; où trouver aujourd'hui des voix qui pussent les chanter[1] ? Je n'ai entendu que quelques-uns de leurs airs les plus célèbres. J'avouerai que pour la plupart de ces grands artistes, je suis un peu comme pour Garrick et Le Kain. Tous les jours j'entends porter aux nues ces acteurs par des hommes pour les lumières et l'esprit desquels j'ai un respect infini ; mais je suis entraîné malgré moi, dans les arts, par une mauvaise habitude que j'ai rapportée de la politique : c'est de parler de beaucoup de choses comme on veut, mais de ne croire que ce que j'ai vu. Par exemple, avant de passer en Angleterre, je croyais Talma le premier acteur tragique de notre temps ; mais j'ai vu *Kean*.

Nous étions, à Naples, dans le plus fort de nos discussions sur le mérite relatif de Rossini et des anciens compositeurs qui eurent plus de mérite et moins de bonheur, lorsqu'on nous annonça à San-Carlo, *Mosè*, sujet sacré (1818). J'avoue que je m'acheminai vers San-Carlo avec de grands préjugés contre les plaies d'Égypte. Les sujets pris des Écritures saintes peuvent être agréables dans un pays biblique tel que l'Angleterre[2], ou bien en Italie, où ils sont sanctifiés par tout ce qu'il y a de plus ravissant dans les beaux-arts, par le souvenir des chefs-d'œuvre de Raphaël, de Michel-Ange et du Corrége. Pour moi, littérairement et humainement parlant, j'estime les livres saints comme une espèce de c*** d* M*** très-curieux à cause de leur assez grande antiquité, à cause de la naïveté des mœurs, et surtout à cause du *grandiose du style*. Politiquement, je les considère beaucoup comme les soutiens de l'aristocratie et des belles livrées de tant de pairs d'Angleterre ; mais c'est toujours mon esprit qui estime. Au souvenir des plaies d'Égypte, du roi Pharaon et du massacre des premiers-nés des Égyptiens, *opéré pendant la nuit* par l'ange du Seigneur, mon âme lie inévitablement le sou-

1. Voir ci-après les chapitres relatifs au *chant* tel qu'il était en 1770 et tel qu'il est aujourd'hui, chapitres dont j'ai recueilli les idées dans les conversations dont je viens de parler.

2. Par respect pour la Bible, l'on n'a pas osé donner *Moïse* à Londres, au théâtre du Roi (l'Opéra-Italien). On a fait de la musique de *Moïse* un *Pierre l'Ermite*, 1823. Cet essai me plaît; j'espère qu'on fera des *libretti* passables pour quatre ou cinq opéras de Rossini dont les situations actuelles sont tellement absurdes qu'elles rebutent l'imagination. On trouverait difficilement une page dans les trente journaux littéraires d'Angleterre qui ne soit sanctifiée par quelque allusion à la Bible. Que dirai-je de M. Irving? un tel être est impossible en France, même à Toulouse.

venir des douze ou quinze p*** au milieu desquels j'ai passé ma jeunesse dans le temps de la terreur.

J'arrivai donc à San-Carlo, on ne peut pas plus mal disposé, et comme un homme que l'on prétendrait égayer par le spectacle des bûchers de l'inquisition, pourvus de victimes par les tours d'adresse de M. Comte.

La pièce commence par ce qu'on appelle la *plaie des ténèbres*, plaie un peu trop facile à exécuter à la scène, et par là assez ridicule; il suffit de baisser la rampe et de voiler le lustre. Je riais au lever de la toile; les pauvres Égyptiens formés en groupes sur un théâtre immense, et affligés de la plaie de l'éteignoir, sont en prière. Je n'eus pas entendu vingt mesures de cette admirable introduction, que je ne vis plus qu'un grand peuple plongé dans la douleur; par exemple, Marseille en prière à l'annonce de la peste de 1720. Le roi Pharaon, vaincu par les gémissements de ses peuples, s'écrie :

Venga Mosè!

Benedetti, chargé du rôle de Moïse, parut avec un costume simple et sublime, qu'il avait imité de la statue de Michel-Ange à *San Pietro in Vincoli*, à Rome; il n'eut pas adressé vingt paroles à l'Éternel, que les lumières de mon esprit s'éclipsèrent; je ne vis plus un charlatan changeant sa canne en serpent, et se jouant d'une dupe, mais un grand homme ministre du Tout-Puissant, et faisant trembler un vil tyran sur son trône. Je me souviens encore de l'effet de ces paroles :

Eterno, immenso, incomprensibil Dio!

Cette entrée de Moïse rappelle tout ce qu'il y a de plus sublime dans Haydn, et peut-être le rappelle trop. A cette époque, Rossini n'avait rien fait d'aussi savant que cette *introduction*, qui s'étend jusqu'à la moitié du premier acte, et dans laquelle il ose répéter vingt-six fois de suite la même forme de chant. Ce trait de hardiesse et de patience dut coûter infiniment à un génie aussi vif. Dans ce morceau, Rossini déploie toute la science de Winter ou de Weigl réunie à une abondance d'idées [1] qui effraierait ces bons Allemands; ils se croiraient devenus fous. Le génie de

1. Abondance d'idées en répétant vingt-six fois de suite le même chant! Excellente critique.

Rossini semble plutôt avoir deviné la science que l'avoir apprise, tant il la domine avec hardiesse. Le succès de cet opéra à Naples fut immense, et de plus *éminemment français*. Tout bon Parisien, en couvrant d'applaudissements une scène de Racine ou de Voltaire, jouit intérieurement, et s'applaudit encore plus lui-même de ses connaissances en littérature et de la sûreté de son goût. A chaque vers de Racine, il passe en revue toutes les bonnes raisons que lui ont données les rhéteurs français, MM. de La Harpe, Geoffroy, Dussault, etc., etc., pour le trouver admirable. On n'est guère savant à Naples qu'en musique; c'est pourquoi, ce soir-là, sur l'annonce d'un opéra fort savant, l'amour-propre des Napolitains trouva une vive jouissance à applaudir de la science. Je voyais autour de moi, sous vingt formes différentes, la vanité ravie de pouvoir faire preuve de savoir. L'un se récriait sur un accord des violoncelles, un autre sur une note de cor donnée à propos; quelques-uns, déjà envieux de Rossini, tout en élevant aux nues son introduction, applaudissaient d'un air malin, et comme pour donner à entendre qu'il pouvait bien l'avoir dérobée à quelque maître allemand. La fin du premier acte se passa sans encombre; c'est la plaie de feu, représentée par un petit feu d'artifice. Le second acte, qui roule sur je ne sais quelle plaie, fut bien accueilli; on porta aux nues un duetto magnifique; les *bravo maestro*, *evviva Rossini!* partaient de tous les points de la salle. Le prince royal, fils du pharaon d'Égypte, aime en secret une jeune juive; Moïse, faisant partir tout son peuple, la jeune juive vient dire à son amant un éternel adieu. C'est un des grands sujets de duetto dont la nature ait doté la musique. Si Rossini ne s'est pas élevé à la hauteur de la situation dans

Principessa avventurata,

son essai du moins la rappelle vivement à l'âme du spectateur. Mademoiselle Colbrand et Nozzari chantèrent avec beaucoup de talent et d'adresse; comme le *maestro*, ils manquèrent un peu d'entraînement et de pathétique.

Au troisième acte, je ne me rappelle plus comment le poëte *Totola* avait amené le passage de la mer Rouge, sans réfléchir que ce passage n'était pas d'aussi facile exécution que la plaie des ténèbres. Par l'effet de la place qu'occupe le parterre, il ne peut, dans aucun théâtre, apercevoir la mer que dans le loin-

tain ; ici il la fallait de toute nécessité sur le second plan, puisqu'il s'agit de la passer. Le machiniste de San-Carlo, voulant résoudre un problème insoluble, avait fait des choses incroyables de ridicule. Le parterre voyait la mer élevée de cinq à six pieds au-dessus de ses rivages ; les loges, plongeant sur les vagues, apercevaient à plein les petits lazzaroni qui les faisaient s'ouvrir à la voix de Moïse. A Paris, rien de plus simple [1] ; mais à Naples, comme les décorations sont souvent magnifiques, l'âme éveillée à ce genre de beauté, refuse de se soumettre aux absurdités trop grossières, et se trouve fort sensible au ridicule. On rit beaucoup ; la joie était si franche, qu'on ne put se fâcher et siffler. On n'entendit guère la fin de la pièce ; tout le monde revenait à parler de l'admirable introduction.

Le lendemain il fut avéré qu'elle était de je ne sais plus quel maître allemand. Pour moi, je me souviens fort bien que j'y trouvais trop d'esprit et des tours d'orchestre écrits trop à la *sans-souci*, si l'on veut me passer ce mot si bien à sa place en parlant de Rossini, pour la croire *germanique*. Cependant, comme en fait de plagiat l'on peut tout attendre de la paresse de Rossini la veille d'une première représentation, je doutais comme les autres, lorsque six semaines après arriva la réponse du pauvre diable de compositeur allemand dont j'ai oublié le nom, lequel protestait, avec toute la bonne foi de son pays, que de sa vie ni de ses jours il n'avait eu le bonheur de faire l'admirable introduction qu'on lui avait envoyée. Alors le succès de *Moïse* prit un vol immense, et les Napolitains furent de plus en plus charmés d'applaudir de la science et de l'harmonie.

La saison suivante on reprit *Mosè*, et, m'a-t-on dit, avec le même enthousiasme pour le premier acte, et les mêmes éclats de rire au passage de la mer Rouge. J'étais absent. Je me trouvai à Naples lorsqu'il fut question de la troisième reprise. La veille du jour où l'on devait donner Moïse, un de mes amis se rencontra, sur le midi, chez Rossini, qui paressait dans son lit, comme à l'ordinaire, donnant audience à une vingtaine d'amis, lorsque, pour la plus grande joie de la société, parut le poëte Totola, lequel, sans saluer personne, s'écria : *Maestro ! maestro ! ho salvato l'atto terzo. — E che hai fatto?* etc. « Maître !

1. Nous sommes accoutumés à voir les montagnes *faire ombre* sur le ciel ; première scène de *Don Juan*, à la reprise de septembre 1823.

« maître ! j'ai sauvé le troisième acte. — Eh ! que diable as-tu « pu faire, mon pauvre ami ? répondit Rossini en imitant la « manière moitié burlesque, moitié pédante de l'homme de let- « tres ; on nous rira au nez comme à l'ordinaire. — Maestro, « j'ai fait une prière pour les Hébreux avant le passage de la « mer Rouge. » Là-dessus le pauvre poëte crotté tire de sa poche un grand pli de papiers arrangés comme des papiers de procès ; il les remet à Rossini qui se met à lire quelques griffonnages écrits à mi-marge sur le papier principal. Le pauvre poëte saluait en souriant pendant cette lecture : *maestro, è lavoro d'un ora*, répétait-il à voix basse à tous moments. Rossini le regarde : « *È lavoro d'un ora, he!* Le pauvre poëte, tout tremblant et craignant plus que jamais quelque mauvaise plaisanterie, se faisait petit ; et le regardant avec un rire forcé : *Si signor, si signor maestro!* « Hé bien, si tu as mis une heure pour écrire cette « prière, moi je vais en faire la musique en un quart d'heure. » A ces mots Rossini saute de son lit, s'assied à une table tout en chemise, et compose la musique de la prière de Moïse en huit ou dix minutes au plus, sans piano, et la conversation continuant entre les amis, et à très-haute voix, comme c'est l'usage du pays. « Tiens, voilà ta musique, » dit-il au poëte, qui disparaît, et il saute dans son lit en riant avec nous de l'air effaré du *Totola*. Le lendemain, je ne manquai pas de me rendre à San-Carlo. Mêmes transports au premier acte ; au troisième, quand arriva le fameux passage de la mer Rouge, mêmes plaisanteries et même envie de rire. Les rires commençaient déjà à s'établir au parterre, lorsque l'on vit Moïse commencer un air nouveau :

Dal tuo stellato soglio.

C'était une prière que tout le peuple répète en chœur après Moïse. Surpris de cette nouveauté, le parterre écouta et les rires cessèrent tout à fait. Ce chœur, fort beau, était en mineur ; Aaron continue, le peuple chante après lui. Enfin, Elcia adresse au ciel les mêmes vœux, le peuple répond ; à cet instant tous se jettent à genoux et répètent la même prière avec enthousiasme : le prodige est opéré, la mer s'ouvre pour laisser un chemin au peuple protégé du Seigneur. Cette dernière partie est en majeur[1].

1. C'est ainsi qu'il faut exécuter cet opéra ; le miracle doit s'opérer durant la prière, à un signe de Moïse qui se tourne vers la mer.

On ne peut se figurer le coup de tonnerre qui retentit dans toute la salle; on eût dit qu'elle croulait. Les spectateurs des loges, debout et le corps penché en dehors pour applaudir, criaient à tue-tête : *bello ! bello! o che bello!* Jamais je n'ai vu une telle fureur, ni un tel succès, d'autant plus grand qu'on s'apprêtait à rire et à se moquer. Le succès de la *Gazza ladra* à Milan, quoique immense, fut bien plus tranquille à cause du climat. Heureux peuple ! ce n'était plus un applaudissement *à la française* et *de vanité satisfaite*, comme au premier acte : c'étaient des cœurs inondés de plaisir, qui remercient le dieu qui vient de leur verser le bonheur à pleines mains. Qu'on nie, après une telle soirée, que la musique ait un effet direct et physique sur les nerfs! J'ai presque les larmes aux yeux en pensant à cette prière.

Les Allemands trouvent que *Moïse* est le chef-d'œuvre de Rossini; rien de plus sincère que cette louange; le maître italien a daigné parler leur langue; il a été savant, il a sacrifié à l'harmonie.

Quant à moi, *Moïse* me paraît souvent ennuyeux. Je ne nie pas que je n'aie eu beaucoup de plaisir aux dix premières représentations, et qu'une fois par mois, étant bien disposé, cet opéra *chanté supérieurement* ne me fît passer une agréable soirée; mais il me semble peu dramatique. Les passions n'y sont pas représentées avec une certaine suite, et je ne sais à qui m'intéresser [1]. Les bons ouvrages de Rossini, même médiocrement chantés, me font un plaisir vif trente fois de suite.

Il me semble que, malgré l'école allemande, qui a une succursale au Conservatoire de Paris, et malgré les noms tudesques qui remplissent les orchestres et les salons, cet opéra n'a dû son demi-succès qu'à madame Pasta, qui a un peu relevé le rôle de la jeune Juive Elcia. Son turban y a eu un grand succès; elle a chanté supérieurement le duetto

Ah! se puoi così lasciarmi [2]!

1. Les passions et les amours vulgaires qui remplissent chaque année des centaines de romans nouveaux, sont ce qu'il faut à la musique; elle se charge, à proportion du génie du maestro, de leur ôter l'air vulgaire et de les élever au sublime. Le superbe poëme de *Job*, *le Lévite d'Éphraïm*, l'épisode de *Ruth*, sont faciles à arranger en *opera seria*. Je ne parle pas, par respect, de la mort de Jésus, l'un des plus beaux sujets que l'on puisse présenter aux peuples modernes. L'auteur a essayé une tragédie intitulée *la Passion de Jésus*.

2. Du solo de clarinette si touchant et si noble dans l'ouverture d'*Otello*, Rossini a fait un air pour *Osiride*.

L'introduction a réussi, grâce au chant délicieux de Zuchelli et à la belle voix de Levasseur, chargé du rôle de Moïse. La prière a enlevé tous les cœurs : les jours où l'on est bien disposé, l'on ne peut s'empêcher de chanter cette prière à mi-voix toute la soirée.

Moïse fut le premier opéra de Rossini qui lui fut payé d'une manière convenable, il lui valut 4,200 francs ; *Tancrède* n'avait été payé que 600 francs, et *Otello* cent louis. L'usage en Italie est qu'une partition reste pendant deux ans la propriété de l'*impresario* qui a fait travailler le compositeur, après quoi elle tombe dans le domaine public. C'est en vertu de cette législation ridicule que le marchand de musique Ricordi, de Milan, s'est enrichi par les opéras de Rossini, qui ont laissé leur auteur dans une assez grande pauvreté. Loin de retirer un bénéfice annuel de ses opéras, comme cela aurait lieu en France, Rossini est obligé d'avoir recours à la complaisance des *impresari* [1], si, durant les deux premières années, il veut faire donner ses ouvrages sur un autre théâtre que celui pour lequel ils ont été faits et d'ailleurs cette reprise ne lui rapporte rien.

Il n'y a pas de doute qu'en trois jours Rossini ne fît un opéra de Feydeau, et encore fort chargé de musique (8 à 9 morceaux). On lui a souvent conseillé de venir en France, refaire la musique de tous les opéras comiques de Sedaine, d'Hèle, Marmontel et autres bons écrivains qui ont mis des situations dans leurs drames. En six mois, Rossini se serait établi une fortune de deux cents louis de rente, somme fort importante pour lui avant son mariage avec mademoiselle Colbrand. Du reste, le conseil de venir à Paris était détestable. Si Rossini eût vécu six ans parmi nous, il ne serait plus qu'un homme vulgaire ; il aurait trois croix de plus, beaucoup moins de gaieté et nul génie ; son âme aurait perdu de son ressort. Voyez, non pas nos grands artistes, je ne veux pas faire de satire, mais par exemple, la *vie de Goëthe* écrite par lui-même, et particulièrement l'*Histoire de l'expédition de Champagne ;* voilà ce que gagnent les hommes de génie à se rapprocher des cours. Canova refusa de vivre à celle de Napoléon : Rossini à Paris eût eu des relations

1. Je demande pardon au lecteur d'avoir conservé plusieurs mots italiens ; je ne trouve pas en France d'usages correspondants, et toute traduction eût été fort inexacte.

continuelles avec la cour; il n'a eu des rapports qu'avec des *impresari* et des chanteurs, et Rossini, pauvre artiste italien, a cent fois plus de dignité dans sa manière de penser et de juste fierté, que Goëthe, philosophe célèbre. Un prince n'est pour lui qu'un homme revêtu d'une magistrature plus ou moins élevée, et dont il s'acquitte plus ou moins bien.

Il faudrait en France que Rossini fût un homme à reparties, un homme aimable avec les femmes, que sais-je? un politique. En Italie, la société lui a permis de n'être qu'une chose; un musicien. Un gilet noir, un habit bleu et une cravate tous les matins, voilà, par exemple, un costume qu'on ne lui ferait pas abandonner pour le présenter à la plus grande princesse du monde. Une telle barbarie ne l'a pas empêché d'être assez bien venu des femmes; en France, on eût dit : C'est un ours. Aussi avons-nous des artistes charmants, qui sont tout au monde, excepté faiseurs de chefs-d'œuvre.

CHAPITRE XXVII

DE LA RÉVOLUTION OPÉRÉE DANS LE CHANT PAR ROSSINI.

Les *Gabrielli*, les *Todi*, les *de' Amicis*, les *Banti*, ont passé[1], et il ne reste de ces talents enchanteurs que le retentissement, tous les jours plus faible, des louanges passionnées de leurs contemporains; ces noms illustres, cités tous les jours, mais tous les jours rappelant un moins grand nombre d'idées et des idées moins nettes, finiront par faire place à des célébrités moins anciennes. Tel est le sort qui attend également les Le Kain, les Garrick, les Viganò, les Babini, les Giani, les Sestini, les Pacchiarotti. Il en est de même des conquérants; que reste-t-il d'eux? un nom, un bruit, quelque ville brûlée, bien peu de chose de plus que d'un acteur célèbre. Je compte pour peu, comme on voit, l'enthousiasme des âmes communes, adoratrices nées des broderies et du pouvoir[2], et qui vénèrent un roi parce qu'il fut roi, même quand trois mille ans pèsent sur sa tombe. Ces gens-là ôtent leur chapeau en entrant au *tombeau égyptien* du roi Psami. Pour en revenir aux hommes dignes de gloire, en savons-nous beaucoup plus sur Marcellus, l'*épée* de Rome, que sur Roscius ? et dans cinquante ans, M. le maréchal Lovendhal sera-t-il aussi célèbre que Le Kain ? Encore dans cette gloire

1. Je cède à la tentation de placer ici quelques traits de ces conversations, si intéressantes pour moi, que je rencontrais quelquefois à Naples. Si l'on trouve quelques idées agréables ou utiles dans les chapitres suivants, elles appartiennent en entier à M. le chevalier de Micheroux, ancien ministre à Dresde. Je dois à cet amateur éclairé des notes pleines de bonté sur plusieurs erreurs où j'étais tombé dans les autres parties de cette biographie. La musique ne laisse pas de traces en Italie ; les articles de journaux sont des hymnes ou des philippiques, et, du reste, présentent rarement quelque chose de positif. Cet ouvrage-ci étant composé d'un grand nombre de petits faits, doit contenir bien des erreurs. Il y a telle date d'une première représentation qui m'a coûté la peine d'écrire vingt lettres, et encore ne suis-je pas trop sûr de l'époque que j'ai adoptée.

2. Les gens qui viennent d'applaudir durant quatre-vingts représentations de suite les insolences de Sylla envers les Romains, c'est-à-dire les mépris de Napoléon pour le peuple français.

des grands capitaines, faut-il faire la part de l'occasion et des facilités, ce qui gâte la gloire. Si Desaix eût été premier magistrat de la France, n'eût-il pas été plus simple, plus noble, plus sublime que Napoléon? Ne peut-on pas dire : La moitié de la gloire militaire de Napoléon, le dévouement de sa garde, par exemple, et les marches rapides qu'il en exigea en 1809, il le doit à sa qualité de souverain qui lui permettait de faire en trois mois un général de division d'un colonel qui lui plaisait.

Après ce petit mot adressé aux gens solides qui, en caressant leurs croix, se donnent les airs de mépriser les artistes, je reviens à ces âmes sublimes qui surent mépriser l'antichambre, qui sentirent avec force les passions les plus nobles du cœur humain, et qui, par elles, firent le charme de leurs contemporains.

Nous avons vu naître, sous nos yeux, plusieurs sciences et quelques arts; par exemple, le goût du pittoresque dans les paysages et dans les jardins d'agrément, était encore inconnu du temps de Voltaire, et nos tristes châteaux bâtis sous Louis XV, avec leurs cours pavées et leurs avenues d'arbres ébranchés, en portent un triste témoignage. Il est assez naturel que les arts les plus délicats, ceux qui cherchent à plaire aux âmes les plus distinguées, soient les derniers à naître.

Peut-être trouvera-t-on de nos jours l'art de décrire avec exactitude le talent de mademoiselle Mars ou celui de madame Pasta, et dans cent ans d'ici ces talents sublimes auront, dans la mémoire des hommes, une physionomie distincte.

Si l'on parvenait à faire un portrait exact et ressemblant du talent des grandes cantatrices, ce n'est pas seulement leur gloire particulière qui y gagnerait, c'est l'art lui-même qui ferait aussitôt des progrès immenses. De grands philosophes ont pensé que ce qui différencie du génie de l'homme l'instinct admirable de certains animaux, c'est la faculté dont jouit tout individu de l'espèce humaine de transmettre à ses successeurs les progrès, si peu considérables qu'ils soient, qu'il a fait faire à l'art, à l'industrie, au métier dont il s'est occupé toute sa vie. Cette transmission existe d'une manière complète pour les Euclide et les Lagrange; elle ne se retrouve déjà plus qu'à un certain point pour l'art des Raphaël, des Canova et des Morghen; pourra-t-on l'établir un jour pour l'art des Davide [1], des Velluti et des Fodor?

1. Davide le père, qui fut un chanteur aussi célèbre que son fils, reproche vivement

Pour faire quelques pas, il faut oser parler nettement et sans emphase de l'art du chant. C'est ce que je vais essayer dans quelques pages d'ici.

Avant tout, dans les beaux-arts, pour être susceptible de plaisir il faut sentir fortement. Je ferai remarquer en passant que les gens renommés pour leur sagesse, dans une nation comme dans une société particulière, ne sont jamais choisis parmi les êtres qui ont reçu du ciel le don de sentir avec force. Un très-petit nombre de ces êtres favorisés, tel qu'Aristote chez les anciens, aura reçu l'étonnante faculté d'analyser aujourd'hui avec une exactitude parfaite, la sensation puissante qui, hier, leur donnait les transports du plaisir le plus vif. Quant au vulgaire des philosophes, doués d'une logique admirable, et qui sur tous les autres objets du savoir ou des recherches de l'homme, leur fait éviter l'erreur, s'ils viennent à s'occuper des *beaux-arts*, où d'abord il faut avant tout avoir senti avec force, ils ne peuvent éviter le ridicule. Tel a été parmi nous le sort de d'Alembert et de tant d'autres qui valent moins que lui.

Ce qui distingue les nations sous le rapport de la peinture, de la musique, de l'architecture, etc., c'est le plus ou moins grand nombre de sensations pures et spontanées que les individus même vulgaires de ces nations reçoivent de ces arts [1]. Des gens qui aimeraient passionnément une mauvaise musique, seraient plus près du bon goût que des hommes sages qui aiment avec bon sens, raison et *modération*, la musique la plus parfaite qui fut jamais. C'est ainsi qu'un prêtre aimera mieux un sectateur fanatique, superstitieux et furieux du dieu *Fo*, du dieu *Apis*, ou de telle autre divinité ridicule, qu'un philosophe parfaitement raisonnable, ami avant tout du bonheur des hommes, quel que soit le moyen qui le procure, et qui par les lumières de son esprit sera arrivé à la connaissance d'un dieu unique, rémunérateur et vengeur.

Canova racontait une petite anecdote qu'il tenait d'un de ses admirateurs d'Amérique. Il s'agit d'un sauvage qui, il y a quel-

à celui-ci de ne pas mettre assez de *douceur* dans son chant, et de trop sacrifier à l'agilité; un jour, à ce propos, il a voulu le battre. J'ai vu Davide le père chanter au théâtre de Lodi en 1820; il avait, disait-on, soixante-dix ans. Il habite Bergame, ainsi que le bon Mayer, l'auteur de *Ginevra di Scozia*.

1 Les peuples entre la Meuse et la Loire sentent fort peu la musique; le sentiment de cet art renaît déjà vers Toulouse comme dans les environs de Cologne.

ques années, se trouva vis-à-vis d'une tête à perruque, à *Cincinnati*. Canova montrait un petit écrit de huit lignes; c'était la traduction des expressions d'étonnement et d'enthousiasme qui échappèrent au sauvage à la vue de cette tête de bois, la première imitation de la figure humaine qu'il eût jamais rencontrée. Ce que la modestie de Canova, le plus doux et le plus simple des hommes, l'empêchait d'ajouter, nous le disions pour lui. Un homme de goût, en voyant son groupe sublime de Vénus et Adonis chez M. le marquis Berio à Naples, où le grand sculpteur nous montre la déesse agitée d'un pressentiment funeste en disant le dernier adieu à son amant qui part pour la chasse où il doit périr; un homme du goût le plus délicat, en voyant ce chef-d'œuvre admirable de la grâce la plus divine et du sentiment le plus fin [1], exprime son admiration précisément dans les mêmes termes que le sauvage. C'est que dans le fait, l'admiration extrême de ces deux hommes, l'effet produit sur leur âme est absolument le même; il n'y a d'exception que dans le cas trop commun où l'admirateur de Canova se trouve être un pédant, qui veut d'abord se faire admirer. Toute la différence est dans l'*objet extérieur* qui excite le même degré d'admiration et de ravissement chez des êtres d'ailleurs si différents. Il est trop évident que les paroles d'admiration dans les arts ne prouvent jamais que le degré de ravissement de l'homme qui admire, et nullement le degré de mérite de la chose admirée.

Lorsqu'un homme vous dit qu'il admire une grande cantatrice, madame Belloc ou mademoiselle Marini (cette dernière est pour moi le plus beau contralto existant), la première chose dont il faut s'enquérir, c'est si cet homme est né dans une religion où l'on chante bien à l'église. Supposons l'homme le plus susceptible d'être ravi par les *sons;* s'il est né à Nevers, comment voulez-vous qu'il admire Davide? Il aimera mieux Dérivis ou Nourrit.

1. C'est par le *mouvement* que la musique élève l'âme jusqu'aux sentiments les plus délicats, et parvient à les rendre sensibles à des yeux souvent assez grossiers. Un gros millionnaire, ému, arrive à sentir un instant comme un homme d'esprit.

C'est par l'*immobilité* que la sculpture parvient à faire concevoir ce même sentiment délicat. Rossini avait promis, un soir qu'il était sensible, de traduire par un beau duetto ce groupe sublime de Vénus et Adonis que nous admirions à la lueur d'une torche. Je me souviens que le marquis Berio le fit jurer par les mânes de Pergolèse.

J'oserai peut-être imprimer un jour un traité sur le beau idéal dans tous les arts. C'est un ouvrage de deux cents pages, assez inintelligible, et surtout manquant tout à fait de transitions comme le précédent chapitre.

C'est tout simple, les trois quarts des *fioriture* que fait Davide lui sont invisibles. L'habitant de Nevers, fort estimable d'ailleurs, qui dans sa ville n'a pas l'occasion d'entendre bien chanter quatre fois par an, sera pour Davide comme nous étions à Berlin pour un peintre qui, dans un morceau d'ivoire grand comme une pièce de vingt francs, avait représenté la bataille de *Torgau*, l'une des victoires du grand Frédéric. Avec nos yeux non armés du secours d'une loupe, nous n'y pouvions rien distinguer. La loupe qui manque à l'habitant de Nevers, c'est le plaisir d'avoir applaudi à cinquante représentations du *Barbier de Séville*, chanté par la voix superbe de madame Fodor. Le jeune Allemand de la petite ville de Sagan, en Silésie, entend chanter deux fois la semaine à l'église et dans les rues de sa ville, de la musique écrite sans génie, si l'on veut, mais exécutée avec netteté et précision, qualités qui suffisent pour l'éducation de l'oreille. Voilà ce qui manque entièrement à l'habitant de Nevers, ville d'ailleurs bien plus grande et bien plus importante que Sagan.

CHAPITRE XXVIII

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALE : HISTOIRE DE ROSSINI PAR RAPPORT AU CHANT.

La musique pourra se glorifier d'avoir fait en France un pas immense, le jour où la majorité des spectateurs répondra tout simplement pour justifier ses applaudissements : *Ce morceau me plaît*[1]. Telle aurait été sans doute la réponse des Athéniens, si quelque étranger était venu leur demander compte des transports qu'excitaient parmi eux les tragédies d'Eschyle ; les traités d'Aristote n'avaient pas encore ouvert la bouche aux gens qui n'ont rien à dire. Chez nous, au contraire, tout le monde aspire à donner le *pourquoi* de son enthousiasme, et l'on n'aurait que du mépris dans les loges de Louvois pour le spectateur qui répondrait avec simplicité : *Je sens ainsi.* Mais ce n'est pas tout, nos malheurs vont plus loin : ces spectateurs, jugeant malgré l'absence du sentiment, ont créé des foules d'artistes : poëtes en vertu de La Harpe, ou musiciens par l'effet du Conservatoire. La société de Paris est remplie de ces pauvres gens qui ne peuvent offrir aux arts dans leur jeunesse, que les inspirations d'une âme sèche ; et plus tard, que les soupirs d'un cœur irrité et rendu méchante par le souffle brûlant d'une vanité malheureuse, et le triste effet de cinq ou six chutes honteuses. Quelques-uns de ces pauvres artistes, découragés par le bruit constant des sifflets, et que je tiens réellement pour les plus malheureux des hommes, se font juges ; ils impriment, et nous lisons dans le *Miroir* cette phrase amusante : *la voix sépulcrale de madame Pasta :* en fait de musique, c'est nier la lumière.

1. Voir les singuliers raisonnements du *Journal des Débats* d'aujourd'hui (18 septembre 1833). Un homme qui ne sent pas les beaux-arts ne peut jamais arriver, par le raisonnement, qu'à la théorie du récitatif ; le *chant* lui échappe ; une âme sèche ne le sent pas, et le raisonnement ne peut y conduire.

Ce qui peut détruire les arts chez une nation ou les empêcher de naître, c'est la quantité de ces juges dont l'âme manque de sensibilité et de *folie romanesque*, mais qui du reste ont étudié avec l'exactitude mathématique et la persévérance d'un caractère froid tout ce qui a été dit ou écrit sur l'art malheureux qu'ils affligent de leur culte. Nous trouvons ici dans la nature, la réalité d'une image qui est devenue un lieu commun dans nos théories poétiques ; l'excès de la civilisation arrêtant les progrès des beaux-arts[1]. Je me refuse les applications odieuses de ces considérations générales, et j'arrive brusquement à l'histoire de Rossini. Lorsque ce grand compositeur entra dans la carrière (1810), de tous les beaux-arts, le chant était peut-être celui qui avait le plus ressenti les effets funestes d'une époque de guerres sublimes et de réactions cruelles. Dans la haute Italie, à Milan, à Brescia, à Bergame, à Venise, depuis 1797[2], on songeait à toute autre chose qu'à la musique et au chant. Le Conservatoire de Milan n'avait encore produit, en 1810, aucun sujet distingué.

A Naples, il n'existait plus un seul de ces *Conservatoires* célèbres qui depuis si longtemps fournissaient à l'Europe les *maestri* et les chanteurs en possession de faire naître ses transports et de lui révéler le pouvoir de la musique. Le chant ne s'enseignait plus que dans quelques églises obscures ; et les deux derniers hommes de génie que Naples eût produits, les compositeurs *Orgitano* et *Manfrocci*, avaient été enlevés au commencement de leur carrière. Rien ne se présentait pour leur succéder, et l'on ne trouvait plus aux rives du Sebeto que le silence de la nullité ou les essais décolorés de la plus incurable médiocrité.

Babini, ce grand chanteur qui est resté sans rival, avait vu Rossini ; mais sa voix affaiblie par l'âge, n'avait pu que lui raconter les miracles qu'elle produisait autrefois. Crescentini brillait à Saint-Cloud, où il faisait commettre à Napoléon[3] la

1. Les compositeurs sifflés sont les ennemis les plus dangereux de la musique. Les vrais juges en France sont, avant tout, les jeunes femmes de vingt-cinq ans.

2. *Mémorial de Sainte-Hélène*, de M. le comte de Las-Cases, tome IV; révoltes et enthousiasme de Brescia, de Bergame, de Vérone, etc.; le tout suivi, en 1799, de treize mois d'une réaction féroce. Aventures curieuses des patriotes déportés aux Bouches du *Cattaro*, décrites par M. Apostoli, de Padoue, dans ses *Lettere Sirmiensi*, 1809.

3. *Natum pati et agere fortia*, vers fait pour saint Ignace de Loyola.

seule étourderie que ce grand homme ait à se reprocher dans son gouvernement civil; mais, quoique chevalier de la couronne de fer, il était perdu pour l'Italie.

Marchesi n'était plus au théâtre.

Le sublime Pacchiarotti voyait avec larmes la décadence d'un art qui avait fait le charme et la gloire de sa vie. De quel mépris ne devait pas être inondée l'âme de ce véritable artiste, lui qui jamais ne s'était permis un son ou un mouvement sans le calculer sur les besoins *actuels* de l'âme du spectateur, le but unique de tous ses efforts, lorsqu'il voyait un chanteur n'avoir pour toute ambition que le mérite mécanique de devenir le rival heureux d'un violon[1], dans une variation à trente-deux biscromes par mesure! L'art le plus touchant autrefois se change tranquillement sous nos yeux en un simple métier. Après les Babini, les Pacchiarotti, les Marchesi et les Crescentini, l'art du chant est tombé à ce point de misère qu'il n'est plus aujourd'hui que l'exécution *fidèle* et inanimée de la note. Voilà en 1823 quel est le point extrême de l'habileté d'un chanteur. Mais l'*ottavino*[2], le gros tambour, le serpenteau des églises, ont la même ambition, et y arrivent à peu près avec le même succès. L'on a banni l'invention du moment, d'un art où les plus beaux effets s'obtiennent souvent par l'improvisation du chanteur; et c'est Rossini que j'accuse de ce grand changement.

1. Plus tard, madame Catalani a chanté les variations de Rode; il est vrai que le ciel a oublié de placer un cœur dans le voisinage de ce gosier sublime.
2. Instrument favori de Rossini.

CHAPITRE XXIX

RÉVOLUTION.

Je ne réponds pas que les chapitres suivants ne soient au nombre des plus ennuyeux de tout l'ouvrage. J'ai réuni exprès ici tout ce que j'étais obligé de dire sur l'art du chant, afin qu'on pût le sauter plus facilement. Je dois prévenir que les discussions suivantes n'offrent absolument aucun intérêt aux personnes qui ne vont pas très-souvent au théâtre Louvois.

Nous avons vu que, par l'effet des circonstances politiques de l'Italie, Rossini, à son entrée dans la carrière, ne trouva qu'un très-petit nombre de bons chanteurs, et encore étaient-ils sur le point de quitter le théâtre. Malgré cet état de pauvreté et de décadence si différents de l'abondance et de la richesse au milieu desquelles avaient écrit les anciens compositeurs, Rossini suivit tout à fait dans ses premiers ouvrages le *style* de ses prédécesseurs; il respectait *les voix* et ne cherchait qu'à amener le *triomphe du chant*. Tel est le système dans lequel sont composés *Demetrio e Polibio*, l'*Inganno felice*, la *Pietra del Paragone*, *Tancredi*[1], etc. Rossini avait trouvé la *Marcolini*, la *Malanotte*, la *Manfredini*, la famille *Monbelli;* pourquoi n'aurait-il pas cherché à faire triompher le chant, lui qui est si bon chanteur, lui qui, lorsqu'il se met au piano pour dire un de ses airs, semble transformer à nos yeux en génie de chanteur tout celui que nous lui connaissons pour l'invention des cantilènes? Il arriva un petit événement qui changea tout à coup la manière de voir du jeune compositeur, et qui donna à son génie des qualités dont l'exagération fait le tourment de ses admirateurs les plus sincères.

Rossini arrive à Milan en 1814[2], pour écrire l'*Aureliano in*

1. Et les premiers essais de Rossini : *la Cambiale di Matrimonio*, *l'Equivoco stravagante*, *Ciro in Babilonia*; *la Scala di seta*, *l'Occasione fa il ladro*, *il Figlio per azzardo*.

2. Il avait vingt-deux ans.

Palmira; il y trouve Velluti qui devait chanter dans son opéra ; Velluti, alors dans la fleur de la jeunesse et du talent, et l'un des plus jolis hommes de son siècle, abusait à plaisir de ses moyens prodigieux. Rossini n'avait jamais entendu ce grand chanteur, il écrit pour lui la *cavatine* de son rôle.

A la première répétition avec l'orchestre, Velluti chante, et Rossini est frappé d'admiration ; à la seconde répétition, Velluti commence à broder (*fiorire*), Rossini trouve des effets justes et admirables, il approuve ; à la troisième répétition, la richesse de la broderie ne laisse presque plus apercevoir le fond de la cantilène. Arrive enfin le grand jour de la première représentation : la *cavatine* et tout le rôle de Velluti font fureur; mais à peine si Rossini peut reconnaître ce que chante Velluti, il n'entend plus la musique qu'il a composée ; toutefois, le chant de Velluti est rempli de beautés et réussit merveilleusement auprès du public [1], qui, après tout, n'a pas tort d'applaudir ce qui lui fait tant de plaisir.

L'amour-propre du jeune compositeur fut profondément blessé ; son opéra tombait et le soprano seul avait du succès. L'esprit vif de Rossini aperçut en un instant toutes les considérations qu'un tel événement pouvait lui suggérer.

« C'est par un hasard heureux, se dit-il à lui-même, que Vel-
« luti se trouve avoir de l'esprit et du goût ; mais qui m'assure
« que dans le premier théâtre pour lequel je composerai, je ne
« rencontrerai pas un autre chanteur qui, avec un gosier flexible
« et une égale manie pour les *fioritures*, ne me gâtera pas ma
« musique de manière à la rendre non-seulement méconnais-
« sable pour moi, mais encore ennuyeuse pour le public, ou
« tout au plus remarquable par quelques détails de l'exécution ?
« Le danger de ma pauvre musique est d'autant plus imminent
« qu'il n'y a plus d'écoles de chant en Italie. Les théâtres se
« remplissent de gens qui ont appris la musique de quelque
« mauvais maître de campagne. Cette manière de chanter des
« *concerto* de *violon*, des variations sans fin, va détruire non-
« seulement le talent du chanteur, mais encore vicier le goût du
« public. Tous les chanteurs vont imiter Velluti, chacun suivant

1. L'opéra lui-même n'eut pas de succès. Velluti avait eu une dispute avec le célèbre Alessandro *Rolla*, chef de l'orchestre de la Scala, et il bouda comme un enfant tout le temps des représentations de l'*Aureliano ;* il a, dans le fait, tout le caractère d'un enfant, et est entièrement mené par un valet de chambre.

« la portée de sa voix. Nous ne verrons plus de cantilènes simples ; elles sembleraient pauvres et froides. Tout va changer, « jusqu'à la nature des voix ; accoutumées une fois à broder et à « toujours charger une cantilène de grands ornements fort travaillés et étouffant l'œuvre du compositeur, elles se trouveront bientôt avoir perdu l'habitude d'arrêter la voix et de filer « des sons, et hors d'état par conséquent d'exécuter le chant « *spianato* et *sostenuto;* il faut donc me hâter de changer le « système que j'ai suivi jusqu'ici.

« Je sais chanter ; tout le monde m'accorde ce talent ; mes « *fioriture* seront de bon goût ; d'ailleurs je découvrirai sur-le-champ le fort et le faible de mes chanteurs, et je n'écrirai pour « eux que ce qu'ils pourront exécuter. Le parti en est pris, je « ne veux pas leur laisser de place pour ajouter la moindre « *appoggiatura*[1]. Les *fioriture*, les agréments feront partie « *intégrante* du chant, et seront *tous* écrits dans la partition.

« Et quant à MM. les *impresarj* qui prétendent me payer en « me promettant pour seize à dix-huit morceaux, tous destinés « aux premiers rôles, ce qu'on donnait jadis à mes prédécesseurs « pour quatre ou six morceaux tout au plus, je trouve un « moyen parfait de répondre à leur mauvaise plaisanterie ; « dans chaque opéra trois ou quatre grands morceaux n'auront de nouveau que les *variazioni* que j'écrirai moi-même. « Au lieu d'être inventées par un mauvais chanteur, sans « esprit, elles seront écrites avec goût et science ; l'avantage « sera encore tout entier pour ces coquins d'impresarj. »

On sent bien qu'en ma qualité d'historien, je viens d'imiter Tite-Live. J'ai mis dans la bouche de mon héros un discours dont assurément il ne m'a jamais fait la confidence ; mais il est impossible qu'à une époque quelconque des premières années de sa carrière, Rossini n'ait pas eu ce monologue avec lui-même ; ses partitions le prouvent.

Plus tard, à Naples, mademoiselle Colbrand n'ayant plus qu'une voix fatiguée à offrir à tous ses chefs-d'œuvre[2], il fut

1. Autant il est agréable d'essayer en français l'analyse des mouvements du cœur ou des opérations de l'esprit, autant l'on trouve de difficultés à écrire sur l'art du chant. Puisque je ne trouve pas de *mots français* pour traduire avec exactitude et clarté les noms des diverses espèces de roulades ou d'ornements, je demande la permission de me servir quelquefois des *mots italiens*. Je suis obligé de sacrifier à la précision et à la clarté.

2. Rossini a écrit pour Naples neuf de ses principaux opéras : *Elisabetta*, *Otello*,

obligé de fuir encore davantage le chant *spianato*, et de se jeter avec encore plus de fureur dans les *gorgheggi*, seule partie du chant dont mademoiselle Colbrand pût se tirer avec honneur. Un examen attentif des partitions écrites à Naples par Rossini prouve jusqu'où allait sa passion pour la prima donna; on n'y trouve plus un seul *cantabile spianato*, ni pour elle, ni à plus forte raison pour les autres rôles qui avant tout ne devaient pas éclipser le sien. Rossini ne pensait guère à la gloire; il est peut-être de tous les artistes celui qui y a jamais le moins songé. Une conséquence fatale de ses complaisances pour mademoiselle Colbrand, c'est que ces neuf opéras, composés à Naples, perdent infiniment à être chantés ailleurs. De tout temps d'ailleurs, Rossini avait eu l'habitude de résumer ses pensées, et d'en faire des *cabalette*.

Si mademoiselle Colbrand ne s'était trouvé qu'une portée de voix extraordinaire, on aurait eu la ressource, dans les théâtres où elle n'était pas, de transposer les rôles (*puntare*), et l'on aurait fait disparaître, par ce procédé simple, quelques notes appartenant au diapason singulier pour lequel le maestro aurait écrit. Au moyen de la transposition, deux bonnes cantatrices, quoique avec des voix différentes, peuvent souvent produire un grand effet dans le même rôle[1].

Malheureusement il n'en est pas ainsi de la musique que Rossini a écrite à Naples. On n'a pas seulement à lutter avec l'*étendue* de la voix, mais encore avec la *qualité et la nature des ornements*, et cet obstacle est terrible et presque toujours insurmontable. J'en appelle à tout amateur qui aura lu un rôle (*una parte*) de Davide ou de la Colbrand.

Ainsi Velluti à Milan, dans l'*Aureliano in Palmira*, fit naître chez Rossini l'idée de la révolution qu'il devait exécuter plus tard, et mademoiselle Colbrand à Naples le força à donner à cette révolution une extension que je crois fatale à sa gloire. Tous les opéras écrits à Naples forment la seconde manière de Rossini.

Armida, *Mosè*, *Ricciardo e Zoraïde*, *Ermione*, *la Donna del Lago*, *Maometto secondo*, et *Zelmira*; 1815 à 1822.

1. L'air *di tanti palpiti* a été chanté avec succès, à Paris, en trois *tons* différents.

CHAPITRE XXX

TALENT SURANNÉ EN 1840.

J'écris le présent chapitre par un sentiment de tendre pitié pour plusieurs jeunes demoiselles de douze à quinze ans que je vois avec peine chercher à atteindre le *beau idéal* en musique au moyen du piano. C'est en vain qu'on a conseillé à quelques-unes d'entre elles qui avaient un peu de voix, d'apprendre à chanter; elles ont repoussé cet avis. Il suit de là que dans douze ou quinze ans elles auront en musique un talent aussi suranné que le peut être aujourd'hui celui de leurs grand'mères qui, il y a vingt ans, jouaient fort proprement sur l'épinette de petits airs sautillants. Se trouvant aujourd'hui des pianistes assez distinguées, les jeunes personnes dont je parle ont sans doute de belles jouissances d'orgueil; mais rien ne diffère plus au monde du doux plaisir que la musique doit inspirer. Les jeunes personnes qui ne savent que bien jouer du piano et lire la musique aussi rapidement qu'une page de français, ne comprennent rien à toutes les *nuances* du chant; la partie *touchante* de la musique reste pour elles une terre inconnue; et, à la rapidité de la révolution qui s'opère sous nos yeux, dans quinze ans cette terre inconnue d'aujourd'hui sera la seule à la mode. On se récrie déjà sur le nombre ennuyeux des bons pianistes.

Les jeunes personnes qui savent un peu de musique comprendront facilement que les *nuances* en partie improvisées d'après les exigences actuelles des spectateurs[1], ne peuvent exister que dans le chant, et que ce sont ces nuances qui produisent les miracles de la musique, miracles que l'on prête ensuite aux instruments dans le *discours ordinaire*, mais qu'ils sont incapables de faire naître. Est-ce que jamais de la vie on a fait recommencer une sonate? Les instruments ne touchent guère; ils font rarement couler des larmes; en revanche, ils produisent le froid

1. Marchesi changeait chaque soir toutes les *fioritures* de ses rôles. (Milan, 1794.)

plaisir de l'admiration pour la difficulté vaincue, et par conséquent tout le monde peut applaudir un concerto. Le cœur le plus froid, doublé de la tête la plus méthodique et d'une patience allemande, réussira cent fois mieux au piano que l'âme de Pergolèse. Je ne crains pas de le dire, on est plus musicien dans le vrai sens du mot, en chantant bien la romance de Blondel, de *Richard Cœur de Lion*, qu'en exécutant, à la première vue, une grande fantaisie de Hertz ou de Moschelès. Si l'on chante parfaitement cette romance, on comprendra tous les opéras de Rossini; on sera sensible aux moindres inflexions de voix de mesdames Fodor et Pasta. Par le piano, poussé à quelque degré d'habileté que l'on veuille le supposer, on sera sensible à l'orchestre de Rossini et aux concertos de violon.

CHAPITRE XXXI

ROSSINI SE RÉPÈTE-T-IL PLUS QU'UN AUTRE ? DÉTAILS DE CHANT.

Le système des variations, *variazioni*, a souvent porté Rossini à se copier soi-même; comme tous les voleurs, il espérait cacher ses larcins.

Après tout, pourquoi ne serait-il pas permis à un pauvre maestro qui doit composer un opéra en six semaines, malade ou non, bien ou mal disposé, d'user de cet expédient dans les moments où l'inspiration se tait ? Mayer, par exemple, ou tout autre que je ne veux pas nommer, ne se copie pas, il est vrai, mais il nous plonge dans un sentiment d'apathie, suivi bientôt de l'oubli de tous les maux. Rossini, au contraire, ne nous donne jamais ni paix ni trêve; on peut s'impatienter à ses opéras; mais certes l'on n'y dort pas : que l'impression soit tout à fait nouvelle, ou seulement un souvenir agréable, c'est toujours du plaisir qui succède à du plaisir ; jamais de vide comme dans le premier acte de la *Rosa bianca*, par exemple.

Tout le monde convient de la fécondité d'imagination de Rossini, et cependant quatre ou cinq journaux obscurs redisent tous les matins aux demi-savants que Rossini se répète, qu'il se copie, qu'il manque d'invention, etc., etc. ; sur quoi je prends la liberté de faire les questions suivantes :

1° Combien les grands maîtres d'autrefois plaçaient-ils de morceaux capitaux dans chacun de leurs ouvrages ?

2° A combien de ces morceaux le public faisait-il attention ?

3° Parmi ces morceaux, combien réussissaient ?

Paisiello vit peut-être applaudir quatre-vingts morceaux principaux dans ses cent cinquante opéras. Rossini en compterait facilement une centaine réellement différents dans ses trente-quatre opéras. Un sot qui voit des esclaves nègres pour la première fois, s'imagine que tous se ressemblent; les jolis airs de Rossini sont des nègres pour les sots.

Le plus grand défaut du public de Louvois, le dernier voile qui doit s'abaisser devant ses yeux pour qu'il arrive à la sûreté de goût du public de *San-Carlo* ou de *la Scala*, c'est qu'il veut tout entendre; il veut pour ainsi dire *profiter de son argent*, il ne veut rien perdre; il faut que tout soit de la même force; il faut qu'une tragédie soit composée en entier de mots aussi frappants que le *qu'il mourût !* des *Horaces* ou le *moi !* de *Médée.*

Cette prétention est tout simplement *contre la nature du cœur humain.* Aucun homme *sensible aux arts* ne pourrait trouver du plaisir à trois morceaux sublimes qui se suivraient immédiatement.

Il faut être juste; le grand obstacle au bon goût du public de Louvois vient :

1° De la petitesse de la salle;

2° Du trop grand degré de lumière ;

3° De l'absence des loges séparées.

L'enthousiasme, dans une salle *petite*, conduit bientôt à un état nerveux et pénible [1].

J'en suis fâché, parce que cela choque nos idées de convenances; mais l'âme humaine a besoin de quatre minutes de conversation à mi-voix pour se délasser d'un duetto sublime, et être capable de trouver du plaisir à l'air qui va suivre.

Ce n'est jamais impunément, dans les arts comme en politique, que l'on choque la nature des choses. La vanité peut faire tenir encore pendant dix ans aux usages que j'attaque, et persuader aux gens que parler à l'opéra, c'est se déclarer soi-même un amateur peu passionné. Qu'arrivera-t-il du silence scrupuleux et de l'attention *continue?* Que moins de gens s'amuseront à Louvois. Les spectateurs exclus par le malaise *physique*, seront justement ceux qui sont le plus faits pour goûter la volupté d'un beau *chant* et toutes les finesses de la musique. A Louvois, un opéra qui n'a que six morceaux, tous très-beaux, va aux nues; si ces six morceaux sublimes sont entourés de sept ou huit morceaux inférieurs, lesquels, si les pédants n'existaient pas, nous délasseraient et *augmenteraient nos plaisirs*, l'opéra n'a pas de succès. Le public ne veut pas prendre sur lui de ne s'intéresser qu'à ce qui est intéressant; car alors il faudrait, à la première représentation, qu'il jugeât tout seul comme un grand garçon.

1. Pourquoi? C'est un problème que je soumets au savant docteur Edwards.

Les premières fois que l'on ouvre les partitions de Rossini, l'on dirait que les difficultés que présente l'exécution du chant condamnent ces partitions à n'avoir qu'un petit nombre d'interprètes; mais l'on aperçoit bientôt que cette musique offre la réunion de tant de moyens de plaire [1] que, même exécutée avec la moitié seulement des ornements que Rossini y a placés, ou avec les mêmes *fioriture* arrangées d'une manière différente, elle plaît encore. Un chanteur médiocre, pourvu qu'il ait de *l'agilité*, pourra toujours exécuter avec succès *pour Rossini*, un morceau de ce maître. L'agrément séduisant de la cantilène qui n'est jamais dure ni violente *par excès de force*; la vivacité; le rhythme suave des accompagnements produisent par eux-mêmes un tel sentiment de plaisir, que, quelques modifications que le chanteur soit obligé, par l'impuissance de sa voix, de faire subir aux *agréments* des chants de Rossini, sa musique, quoique ainsi mutilée, produit toujours un effet piquant et fort agréable. Il n'en allait pas ainsi autrefois du temps des Aprile et des Gabrielli [2], lorsque le maestro donnait dans ses airs tout l'espace possible au chanteur, et lui fournissait à chaque instant l'occasion de faire valoir son talent. Si le chanteur était médiocre et n'avait que de l'agilité, qualité qui est loin de suffire pour atteindre à la perfection du chant, l'air et le chanteur faisaient *fiasco*.

On pourra dire : Si Rossini avait trouvé en 1814 un grand nombre de bons chanteurs, eût-il pensé à la révolution qu'il a faite, eût-il introduit le système de tout écrire ?

Son amour-propre y eût peut-être songé, mais celui des chanteurs s'y fût vivement opposé; voyez de nos jours Velluti qui ne veut pas chanter sa musique.

On ira plus loin, on dira : Lequel des deux systèmes est préférable ? Je réponds : L'ancien système un peu modernisé. Il ne faudrait pas, ce me semble, écrire tous les agréments, mais il faudrait restreindre la liberté du chanteur. Il n'est pas bien que Velluti chante la cavatine de l'*Aureliano* de manière à ce qu'elle soit à grand'peine reconnue de l'auteur lui-même; c'est alors Velluti qui est l'auteur véritable des airs qu'il chante, et il vaut mieux conserver séparés deux arts si différents.

1. Calculés sur nos besoins *actuels*, cette musique est éminemment *romantique*.

2. La Gabrielli ne chantait bien que lorsque son amant était dans la salle. On fait cent histoires en Italie de ses caprices incroyables. Elle était Romaine.

CHAPITRE XXXII

DÉTAILS DE LA RÉVOLUTION OPÉRÉE PAR ROSSINI.

Le *beau chant* commença en 1680 avec Pistocchi ; Bernacchi, son élève, lui fit faire d'immenses progrès (1720). La perfection de cet art a été en 1778 sous Pacchiarotti. Depuis l'on n'a plus fait de soprani et il est tombé.

Millico, Aprile, Farinelli, Pacchiarotti, Ansani, Babini, Marchesi, durent leur gloire à ce système des anciens compositeurs, qui dans certaines parties de l'opéra ne leur donnaient presque qu'un *canevas* [1] ; et il n'est pas un, peut-être, de ces grands chanteurs à qui ses contemporains n'aient été redevables du talent de deux ou trois cantatrices excellentes. L'histoire des Gabrielli, de De'Amicis, des Banti, des Todi, nous donne les noms de soprani célèbres qui leur montrèrent le grand art de conduire la voix.

Plusieurs des premières cantatrices de l'époque actuelle, doivent leur talent à *Velluti* (mademoiselle Colbrand, par exemple).

C'était surtout dans l'exécution du *largo* et du *cantabile spianato* que brillaient les talents des soprani et de leurs élèves. Nous avons un bel exemple de ce genre de chant dans la prière de *Romeo*. Or voilà précisément l'espèce de cantilènes que Rossini a soigneusement bannie de ses opéras, depuis son arrivée à Naples, et depuis qu'il a adopté ce qu'on appelle en Italie, sa *seconde manière*. Un chanteur travaillait jadis six ou huit ans pour parvenir à chanter le *largo*, et la patience de Bernacchi est célèbre dans l'histoire de l'art. Arrivé une fois à ce point de perfection, de pureté et de *douceur de son* nécessaire en 1750 pour

1. Les grands chanteurs ne changeaient pas le motif des airs, ils le donnaient avec assez de simplicité, puis commençaient à broder. Ils avaient à la fin de chaque air vingt mesures pour les *gorgheggi* et autres agréments légers, et enfin l'air de bravoure comme *pria che spunti* dans le *Mariage secret*. Rossini eût écrit les agréments de cet air. Il est du genre qu'on appelle à Naples *aria di narrazione*.

bien chanter, il n'avait plus qu'à recueillir, sa réputation et sa fortune étaient faites. Depuis Rossini, personne ne songe à chanter bien ou mal un *largo*, et si l'on présentait un de ces morceaux au public, je vois d'ici certain mot relatif au diable et à son enterrement qui se trouverait sur toutes les lèvres; le public croirait mourir d'ennui : c'est tout simplement qu'on lui parle une langue étrangère qu'il croit savoir, mais que dans le fait il a besoin d'apprendre.

Le chant ancien touchait l'âme, mais quelquefois pouvait paraître languissant. Le chant de Rossini plaît à l'esprit et jamais n'ennuie. Il est cent fois moins difficile d'acquérir le talent de bien chanter un grand *rondo* de Rossini, celui de la *Donna del Lago* par exemple, que celui qu'il faut pour bien chanter un grand air de Sacchini.

Les nuances pour les tenues de voix, le chant de *portamento* [1], l'art de modérer la voix pour la faire tomber également sur toutes les notes dans le chant *legato*, l'art de reprendre la respiration d'une manière insensible et sans rompre le long période vocal des airs de l'ancienne école, composaient autrefois la partie la plus difficile et la plus nécessaire de l'exécution. L'agilité plus ou moins brillante de l'organe ne servait que pour les *gorgheggi*, c'est-à-dire, n'était employée que pour le luxe, que pour l'apparat, en un mot que pour ce qui brillait, et jamais pour ce qui faisait les délices du cœur. Il y avait à la fin de chaque air, à la *cadenza*, vingt mesures destinées uniquement à faire briller le gosier du chanteur, à faire des *gorgheggi*.

Les amis les plus sincères de Rossini reprochent avec raison, à la révolution qu'il a opérée en musique, d'avoir resserré les limites du chant, d'avoir *diminué* les qualités *touchantes* de ce bel art; d'avoir rendu inutiles aux chanteurs certains exercices, desquels dérivaient ensuite ces *transports de folie* et de bonheur si fréquents dans l'histoire de Pacchiarotti et de la musique ancienne, et si rares aujourd'hui. Ces miracles provenaient *du pouvoir de la voix*.

La révolution rossinienne a tué l'originalité des chanteurs. A

1. Je trouve une difficulté presque insurmontable à parler du chant en français. Voici ce petit passage et italien : « Le ombreggiature per le messe di voce, il cantar « di portamento, l'arte di fermare la voce per farla fluire eguale nel canto legato, « l'arte di prender fiato in modo insensibile e senza troncare il lungo periodo vocale « delle arte antiche. »

quoi bon pour ceux-ci se donner des peines infinies pour parvenir à rendre sensibles au public, 1° les qualités *individuelles* et *natives* de leurs voix ; 2° l'expression particulière que leur manière de sentir peut lui donner? Ils sont condamnés à ne jamais trouver dans les opéras de Rossini ou de ses imitateurs, une seule occasion de montrer au public, ces qualités dont l'acquisition leur coûtera des années entières de travaux assidus. D'ailleurs, l'habitude de trouver tout inventé, tout écrit, dans la musique qu'ils doivent chanter, leur ôte tout esprit d'invention et les rend paresseux. Les compositeurs ne leur demandent plus avec leurs partitions actuelles qu'une exécution pour ainsi dire *matérielle* et *instrumentale*. Le *lasciatemi fare* (je me charge de tout) de Rossini avec ses chanteurs, en est venu à ce point, que ceux-ci n'ont plus même la faculté de composer le *point d'orgue*; presque toujours ils trouvent que Rossini l'a brodé à sa manière.

Autrefois les *Babini*, les *Marchesi*, les *Pacchiarotti*, inventaient les ornements compliqués, surtout ils appliquaient, suivant l'inspiration de leur talent *et de leur âme*, les ornements les plus simples, tels que les *appoggiature*, le *grupetti*, les *mordenti*, etc.; toute la parure du chant (*i vezzi melodici del canto*), comme disait Pacchiarotti (Padoue, 1816), appartenait de droit au chanteur. Crescentini donnait à sa voix et à ses inflexions une teinte vague et générale de *contentement* dans l'air : *ombra adorata, aspetta;* il lui semblait *au moment où il chantait* que tel devait être le sentiment d'un amant passionné qui va rejoindre ce qu'il aime. Velluti, qui comprend la situation d'une manière différente, y met de la mélancolie et une réflexion triste sur le sort commun des deux amants. Jamais un maestro quelque habile que vous veuillez le supposer, n'arriverait à noter exactement l'*infiniment petit*, qui forme la perfection du chant dans cet air de Crescentini, infiniment petit qui change d'ailleurs suivant l'état de la voix du chanteur, et le degré d'enthousiasme et d'illusion dont il est animé. Un jour, il est disposé à exécuter des ornements remplis de mollesse et de *morbidezza;* un autre jour, ce sont des *gorgheggi* pleins de force et d'énergie qui lui viennent en entrant en scène. Pour atteindre à la perfection du chant, il faut qu'il cède aux inspirations du moment. Un grand chanteur est un être essentiellement nerveux. C'est le tempérament contraire qu'il faut pour bien jouer du violon [1] ; enfin le maestro

1. Paganini, le premier violon d'Italie et peut-être du monde, est dans ce moment

ne doit pas écrire tous les agréments, car il faut une connaissance intime et parfaite de la voix à employer, qui ne se rencontre guère que chez l'artiste qui la possède et qui a passé vingt ans de sa vie à l'étudier et à l'assouplir [1]. Un agrément, je ne dirai pas mal exécuté, mais exécuté mollement, sans *brio*, détruit le charme en un clin d'œil. Vous étiez au ciel, vous retombez dans une loge d'opéra, et quelquefois dans une classe de chant.

un jeune homme de trente-cinq ans, aux yeux noirs et perçants, et à la chevelure touffue. Cette âme ardente n'est pas arrivée à son talent sublime par huit ans de patience et de conservatoire, mais par une erreur de l'amour qui, dit-on, le fit jeter en prison pour de longues années. Solitaire et abandonné dans une prison qui pouvait finir par l'échafaud, il ne lui resta dans les fers que son violon. Il apprit à traduire son âme par *des sons;* et les longues soirées de la captivité lui donnèrent le temps d'être parfait dans ce langage. Il ne faut pas entendre Paganini lorsqu'il cherche à lutter avec des violons du Nord dans de grands concertos, mais lorsqu'il joue des caprices, une soirée qu'il est en verve. Je me hâte d'ajouter que ces caprices sont plus *difficiles* qu'aucun concerto.

1. Velluti prépare trois espèces d'agréments pour le même passage; au moment de l'exécution, il emploie celui pour lequel il se sent de la facilité; au moyen de cette précaution, ses agréments ne sont jamais *stentati* (forcés).

CHAPITRE XXXIII

EXCUSES. — ORIGNALITÉ DES VOIX, EFFACÉE PAR ROSSINI.

Rien n'étant si futile que la musique, je sens bien qu'il est fort possible que le lecteur se scandalise de me voir faire gravement un nombre infini de petites remarques, ou raconter quelques anecdotes sans chute piquante, et d'ailleurs surchargées de ces grands mots de *beau idéal*, de *bonheur*, de *sublime*, de *sensibilité*, que je prodigue trop.

Ce manque d'intérêt sérieux me plaît dans la musique; je suis las des intérêts sérieux, et je regrette le temps où les colonels faisaient de la tapisserie, et où l'on jouait au bilboquet dans les salons. J'ai vu mon siècle, il est avant tout *menteur*[1]; d'après cette idée, si j'ai eu un soin constant, c'est de ne rien *exagérer par le style*, et d'éviter avant tout d'obtenir quelque effet par une suite de considérations et d'images d'une chaleur un peu forcée, et qui font dire à la fin de la période : Voilà une belle page. D'abord, entré fort tard dans le champ de la littérature, le ciel m'a tout à fait refusé le talent de parer une idée et d'exagérer avec grâce; ensuite, à mes yeux, il n'y a rien de pis que l'exagération dans les intérêts tendres de la vie. On obtient un effet d'un moment qui, un quart d'heure après, crée un sentiment de répugnance; et le lendemain on ne reprend pas le livre; on se dirait presque : Je n'ai pas assez de vivacité dans le cœur aujourd'hui (*high spirits*) pour me plaire à être trompé avec esprit. Ce n'est pas, ce me semble, pour donner des jouissances dans les moments où l'âme est pleine de feu et de bonheur que sont faits les beaux-arts; alors on n'a que faire de leur secours, et il n'y a qu'un sot qui ouvre un livre quand il est heureux. La tâche des

1. Je viens de rencontrer un jeune homme de vingt-deux ans, qui a fait une tragédie reçue aux Français ; son grand soin, en me parlant, a été de se moquer beaucoup du système tragique dans lequel il a travaillé.

beaux-arts est de bien plus longue durée, et bien mieux calculée sur les chances ordinaires de la vie. Les beaux-arts sont faits pour consoler. C'est quand l'âme a des regrets, c'est durant les premières tristesses des jours d'automne de la vie, c'est quand on voit la méfiance s'élever comme un fantôme funeste derrière chaque haie de la campagne, qu'il est bon d'avoir recours à la musique.

Or, ce que l'on abhorre le plus dans cette situation de l'âme, c'est l'exagération. Partout où j'ai rencontré une idée susceptible de donner une période à chute brillante, j'ai *diminué* ce qui me semble la vérité, pour que le petit plaisir du moment ne causât pas méfiance et dégoût un quart d'heure après. Une femme d'un esprit délicat qui venait de perdre un ami intime, osait dire, avec toute la liberté du discours familier, à un ami qui lui restait : L'esprit de monsieur un tel était pour moi, lorsque j'avais du chagrin, comme ces bons sophas de velours, bien élastiques, où dans les moments de fatigue l'on a tant de plaisir à se placer bien à son aise. Voilà un peu le genre de plaisir et de consolation que j'ai trouvé dans la musique. Cet art donne des regrets tendres en procurant la *vue du bonheur ;* et faire voir le bonheur, quoique en songe, c'est presque donner de l'espérance. J'ai vingt fois quitté les livres d'un des hommes rares que la France ait produits, je me disais : Ce n'est qu'un rhéteur. N'ayant pas la plus petite étincelle de sa rare éloquence, j'ai surtout cherché à éviter le défaut qui me rend Rousseau illisible[1]. Mais revenons à cet art charmant pour lequel il a écrit des pages brûlantes.

Les dilettanti passionnés, nés du temps de Rossini, et pour ainsi dire fils de la révolution qu'il a faite, me permettront de leur raconter les avantages qui dérivaient pour l'expression, c'est-à-dire, en d'autres termes, pour le plaisir du spectateur, du respect pour les droits des chanteurs dignes de ce nom.

Les voix humaines n'ont pas moins de diversités entre elles que les physionomies. Ces diversités, que nous trouvons dans les voix *parlées*, deviennent cent fois plus frappantes encore dans les voix qui chantent.

Le lecteur a-t-il jamais fait attention au son de voix de made-

1. Il me semble qu'à Genève l'on fait assez peu de cas de Rousseau ; en revanche, la réputation de ce Voltaire si léger, si moqueur, si anti-religieux, si anti-Genevois, me semble croître chaque jour : c'est qu'après tout Voltaire a fini par mourir avec quatre-vingt mille livres de rente.

moiselle Mars? Où trouver une voix chantante qui tienne la centième partie des miracles que promet cette voix lorsqu'elle nous dit un mot tendre de Marivaux?

L'attendrissement, l'étonnement, la terreur, etc., vont produire des changements différents dans les voix de ces trois femmes avec lesquelles nous parlons musique; et *l'attendrissement*, par exemple, dans une de ces voix, qui en parlant n'a rien de fort remarquable, va produire une espèce de son délicieux, et qui, en un clin d'œil, par un effet électrique et nerveux disposera tout un auditoire à la mélancolie. Avec le système de Rossini, cette variété, cette nuance particulière des voix ne paraîtra jamais. Toutes les voix chantent plus ou moins bien la même musique; voilà tout : donc l'art est *appauvri*[1].

Toutes les voix ont dans leur son naturel (dans leur *metallo*) une correspondance plus ou moins manifeste avec l'expression de tel ou tel sentiment. J'entends par *metallo* le *timbre* d'une voix, sa qualité native, laquelle est tout à fait indépendante du talent que le chanteur qui emploie cette voix peut avoir ou ne pas avoir.

Une voix pure ou voilée, faible ou forte, pleine ou *sottile*, criarde ou à sourdines[2], possède en soi des éléments naturels d'expressions diverses, et par elles-mêmes plus ou moins agréables.

Pourvu qu'une voix soit juste et puisse soutenir le son d'une manière ferme, on peut avancer qu'on trouvera tôt ou tard le moyen de la rendre agréable, au moins pour quelques instants. Il suffit que le compositeur veuille bien se donner la peine de trouver une cantilène dans les invervalles *expressifs* de cette voix. Il faut d'abord *que la situation* donnée par le poëte ne soit pas contraire à la qualité native de cette voix. Est-elle douce, tendre, touchante; si la situation est impérieuse et forte comme celles du rôle de l'*Élisabeth* de Rossini, il est évident que la voix dont nous parlons, ne trouvera jamais l'occasion de briller et de faire plaisir. Tout le talent possible, toute la sensibilité que peut avoir un chanteur, ne font rien au *metallo* de sa voix. On n'arrive aux miracles dans cet art qu'autant qu'une voix assouplie

1. Il ne s'agit pas de la voix particulière pour laquelle Rossini a noté tous les agréments. Mademoiselle Colbrand doit à Rossini une partie de sa gloire.

2. On dirait en italien : *Una voce pura o velata, debole o forte, piena o sottile, stridula o smorzata.*

par de longues études trouve une situation qui requiert précisément le *metallo* (la nuance d'expression native, le timbre) qu'elle possède. C'est parce que toutes ces circonstances, si difficiles à réunir qu'on ne peut en quelque sorte jamais les prévoir, se rencontraient pour son bonheur, que le public de *la Scala* faisait répéter *cinq fois de suite* le même air à Pacchiarotti [1].

Une fois l'originalité des voix admise, on voit paraître pour les compositeurs le devoir de tirer parti des qualités *natives* de chaque voix, et par conséquent d'éviter ses inconvénients. Quel maestro serait assez peu adroit pour confier à madame Fodor un récitatif passionné, ou à madame Pasta un air surchargé de petits ornements rapides et brillants? De là vient l'usage si commun en Italie pour les chanteurs du second ordre [2] de voyager avec des airs appelés *di baule* (de bagage, qu'on porte avec soi comme un vêtement). Quelque musique qu'un maestro compose et donne à chanter à ces artistes du second ordre, ils trouvent toujours le secret d'y placer, en tout ou en partie, leurs airs de *baule*, ce qui fait un sujet éternel de plaisanterie dans les théâtres d'Italie.

Toutefois, par cette pratique, ces chanteurs peu habiles atteignent le grand but de tous les arts : *ils font plaisir*. Voyez-vous la distance immense où nous sommes de notre orchestre de Louvois, et du système actuel de la musique dans cette salle?

Par l'effet d'un simple changement dans le mouvement, la phrase principale d'un air peut présenter un sens presque entièrement différent. Telle phrase qui peignait la fureur n'exprimera plus que le dédain, et cependant, malgré ce changement dans l'expression, la voix du pauvre chanteur, accoutumé à cette phrase, la chantera encore fort bien, et de manière à faire grand plaisir. C'est que cette phrase principale s'accorde mieux que toute autre : 1° avec les qualités *natives* de la voix du chanteur; 2° avec le genre de sensibilité qu'il tient de la nature; 3° enfin, avec le degré d'habileté qu'il a pu acquérir dans les Conservatoires. Par ce système, l'on n'a jamais de chant *stentato*

1. Pacchiarotti lui-même a bien voulu me donner ces idées en me montrant son joli jardin anglais et sa tour du cardinal Bembo, près le *Prato della Valle*, à Padoue, 1817. Voir le Voyage intitulé *Rome, Naples et Florence en* 1817.

2. Et bien souvent du premier; Crivelli et Velluti ne voyagent plus qu'avec l'*Isolina* de Morlachi, opéra qu'ils donnent partout.

(forcé); c'est le grand défaut du chant de Feydeau, qui toutefois est de quarante ans moins barbare que celui du grand Opéra.

On voit que l'on peut être chanteur du premier ordre et ne pas savoir lire la musique. Le talent de lire est un talent tout à fait différent[1], et qui ne requiert que de la patience et un caractère méthodique et froid.

Un seul opéra, quelquefois un seul air, fait, en Italie, la fortune d'un chanteur médiocre; celle d'un artiste du premier ordre tenait, avant Rossini, à dix ou douze airs tout au plus. L'art du chant est si délicat, le plaisir tient à si peu de chose, qu'un chanteur n'aura jamais de succès véritable qu'autant qu'il réunira dans un air toutes les convenances que nous avons indiquées plusieurs fois. Rien n'est donc mieux calculé pour le plaisir des spectateurs que les airs *di baule*. On peut suivre de l'œil la vérité de ce principe jusque dans l'art théâtral; avec combien de rôles mademoiselle Mars et Talma ont-ils fait leur réputation? Le système des airs *di baule* est fort bien inventé, non-seulement par rapport à la médiocrité naturelle des talents dans un art si difficile, mais aussi par rapport à l'extrême médiocrité des ressources de beaucoup de petites villes d'Italie qui, malgré la pauvreté de leur budget, ne laissent pas d'avoir chaque année deux ou trois opéras très-passables au moyen des airs *di baule*, et de la réunion de deux ou trois chanteurs médiocres qui chantent fort bien un air ou deux chacun[2].

Dès que le maestro oublie d'avoir égard au *metallo* des voix de ses chanteurs (aux qualités natives de leurs voix), au genre de sensibilité qu'ils portent dans leurs rôles, au degré de talent qu'ils ont acquis comme chanteurs (à la *bravura*), il court le risque presque certain d'arriver, après tous ses efforts, à un opéra chanté correctement, mais qui ne fera de plaisir à personne.

Supposons un chanteur qui ne puisse exécuter que d'une mananière forcée (*stentata*) les *volate*, les *arpeggi*, les *salti* descen-

1. En Italie, on appelle ces chanteurs qui lisent difficilement, *orecchianti;* la qualité contraire est exprimée par le mot *professore*. On vous dira à Florence : *Zuchelli è un professore ;* ce qui ne veut nullement dire que Zuchelli donne des leçons, mais qu'il sait fort bien la musique.

2. J'ai trouvé, en octobre 1822, un opéra charmant à Varèse, ville de Lombardie aussi grande que Saint-Cloud, et dont les habitants sont remarquables par une obligeance parfaite envers les étrangers.

dants ; si le compositeur n'évite pas avec le plus grand soin ces moyens de mélodie, ses chants dans l'exécution peuvent arriver à ce point de ridicule, d'exprimer tout le contraire de ce qu'il aura voulu dire. Si l'on veut me passer un peu de simplicité dans l'expression et même dans les idées, je vais expliquer fort clairement ma pensée. Pour représenter aux yeux de l'âme la chute rapide et non interrompue des eaux du ciel, ou l'ordre qu'un despote de l'Orient donne à l'un de ses esclaves de disparaître à l'instant de sa présence, le maestro aura orné sa cantilène d'une *volata discendente ;* rien de mieux dans la partition. Arrive le grand jour de la première représentation, et le chanteur malhabile, au lieu de nous présenter l'idée d'un roi tout-puissant qui donne un ordre respecté, fera penser toute une salle à la fois à la colère risible d'un vieux procureur bègue, se mettant en fureur au fond de son étude. S'il ne tombe pas jusqu'à ce degré de ridicule, du moins sa *volate* étant mal exécutée, l'idée de *rapidité* ne s'offrira pas à l'auditeur, et l'ordre terrible du despote qui veut que l'on diparaisse à l'instant de sa présence, ne sera plus qu'une invitation fort modérée de quitter la cour quand cela sera commode au personnage exilé. Je prie de remarquer qu'il n'est pas un seul des ornements exécutés par la voix de Velluti, sur lequel on ne puisse établir un raisonnement analogue. A chaque instant, loin de l'Italie, je vois dire à la musique de Rossini presque le contraire de ce qu'il a voulu exprimer ; c'est que sa partition a forcé le chanteur à faire tel ou tel ornement auquel souvent sa voix ne peut pas atteindre. Alors je n'entends qu'à demi ou aux trois quarts telle cantilène de Rossini que j'ai dans l'oreille. On sent que le système de la musique ancienne ne créait pas la possibilité d'un tel inconvénient. Après l'obstacle facile à éviter de quelques sons extrêmement élevés (obstacle provenant de la voix extraordinaire de l'artiste pour qui le compositeur avait écrit), les chanteurs se trouvaient tout à fait les maîtres de faire usage des seuls ornements de l'effet desquels ils étaient sûrs ; et rien ne les empêchait de présenter à l'admiration du spectateur les beautés individuelles de leur voix et de leur talent.

Quelque dilettante instruit et qui se sera donné le plaisir d'étudier les voix des chanteurs qui ont paru dans les neuf opéras écrits à Naples par Rossini, m'objectera que souvent ce maître n'a pas tiré parti de tous les avantages que présentait le genre de

voix particulier à chacun d'eux. Je n'ai rien à répondre, si ce n'est qu'apparemment le compositeur était amoureux de sa *prima donna*, et ne voulait pas qu'elle fût éclipsée.

A cette exception près, le chant de Rossini dans ses opéras de Naples est la biographie non-seulement de la voix de mademoiselle Colbrand, mais encore de celles de Nozzari, de Davide, de madame Pisaroni, etc. On voit dans ces partitions que tous les ornements que les chanteurs pouvaient autrefois appliquer *ad libitum*, sont devenus parties constitutives, nécessaires et *indispensables* des chants de Rossini : or, comment parvenir à rendre ces chants, lorsque le chanteur n'a pas dans la voix le même genre de facilité que Nozzari ou Davide ?

Les opéras de la seconde manière de Rossini ne sont jamais ennuyeux comme un opéra *vide* de Mayer, par exemple ; mais ils ne produisent l'effet enchanteur qu'ils obtinrent à Naples que quand, par hasard, ils rencontrent un chanteur qui a précisément dans la voix *le même genre d'agréments et de facilité* que l'artiste pour lequel le rôle a été écrit.

On voit comment tel opéra qui a eu un succès fou à Naples peut sembler fort ennuyeux à Louvois. Les deux publics ont raison ; et il n'est point nécessaire d'aller chercher bien loin des causes métaphysiques pour cet effet tout simple. Le tort est tout entier aux directeurs. Quoi de plus impertinent, par exemple, que la dernière reprise des *Horaces ?* En Italie, on eût demandé les directeurs du théâtre, et ils auraient paru sur la scène pour y être sifflés en leur nom [1].

Quel que soit le système adopté par Rossini, à force de génie, d'imagination et de *rapidité*, il n'est jamais ennuyeux ; mais figurez-vous le singulier effet de la musique de ses imitateurs lorsqu'elle vient à être jouée dans un autre théâtre que celui pour lequel ils ont travaillé. Ainsi que la musique de Rossini, elle est presque entièrement tissue avec les agréments qu'exécutent bien les chanteurs pour lesquels ils ont écrit, agréments desquels ils ont fait des motifs. Ces motifs étant mal exécutés par des chanteurs dont la voix s'y refuse, on arrive à ce degré de médiocrité intolérable dans les beaux-arts et dans la musique plus que partout ailleurs.

Il va sans dire que toutes ces critiques du système de Ros-

1. Un entrepreneur n'eût jamais eu l'audace de donner *les Horaces* avec les voix qu'on nous a présentées. Il faut mettre Louvois en entreprise comme *la Scala*.

sini ne s'appliquent nullement aux temps heureux où il écrivait :

Ecco pietosa !
Di tanti palpiti,
Pien di contento il seno;
Non è ver mio ben, ch' io mora
Se tu m' ami, o mia regina, etc.

Ce qu'il y a d'affreux, c'est que s'il eût continué à marcher dans la même route, probablement il eût fait encore mieux que ces airs sublimes. Il est un peu revenu vers le temps de sa jeunesse dans quelques airs de la *Donna del Lago ;* il a été vraiment *ossianique*. Mais cet opéra est beaucoup plus épique que dramatique.

Ai-je besoin de répéter que Velluti, le prince des chanteurs actuels, tout en exécutant les difficultés les plus étonnantes, abuse souvent de ses moyens au point d'opprimer les chants du maestro, et de les rendre fort difficiles à reconnaître ? Jamais Velluti ne donne le plaisir d'entendre un chant simple. Il ne chante presque jamais la musique de Rossini. Velluti veut avant tout voir des transports d'admiration dans la salle ; il y est accoutumé. Or, il ne peut pas, par exemple, exécuter les *scale in giù* (les gammes en montant), ornement si facile à mademoiselle Colbrand et si prodigué pour elle. Il suit de là que toute la musique écrite pour mademoiselle Colbrand ou ne peut être exécutée par Velluti, ou ne produirait qu'un effet médiocre, et n'aurait pour tout résultat qu'un succès d'estime.

CHAPITRE XXXIV

QUALITÉS DE LA VOIX.

Un cor de chasse s'entend dans les montagnes d'Écosse, bien au delà de la portée de la voix de l'homme. Voilà le seul rapport sous lequel l'art soit parvenu à surpasser la nature, la *force du son*. Sous le rapport bien autrement important de l'accentuation et de l'agrément, la voix de l'homme est encore supérieure à tous les instruments, et l'on peut même dire que les instruments ne plaisent qu'à proportion qu'ils parviennent à se rapprocher de la voix humaine.

Il me semble, que si dans un moment de tranquillité pensive et de douce mélancolie, nous voulons interroger notre âme avec soin, nous y lirons que le charme de la voix provient de deux causes :

1° La teinte de passion, qu'il est impossible qu'une voix ne porte pas dans ce qu'elle chante. La voix des cantatrices les plus froides, mesdames Camporesi, Fodor, Festa, etc., exprime toujours, à défaut d'autre sentiment, une certaine joie vague. Je ne cite pas madame Catalani ; sa voix miraculeuse produit cette sorte d'impression qui remplit l'âme à l'aspect d'un prodige. Ce trouble de notre cœur nous empêche d'abord d'apercevoir la belle et noble impassibilité de cette cantatrice unique. On peut se figurer par plaisir, la voix de madame Catalani réunie à l'âme passionnée et au talent dramatique de madame Pasta. En suivant un instant ce roman, on trouvera des regrets, mais en revanche on restera convaincu que la musique est le plus puissant des beaux-arts [1].

2° Le second avantage de la voix, c'est la parole ; elle indique

1. Quels plaisirs ravissants ne devrions-nous pas à Romberg par son violoncelle, s'il avait l'âme passionnée de Werther au lieu de l'âme candide et honnête d'un bon bourgeois allemand ! Mademoiselle de *Schauroth*, âgée de neuf ans, et pianiste célèbre, annonce toute la folie du génie.

à l'imagination des auditeurs le genre d'images qu'ils doivent se figurer.

Si la voix humaine, comparée aux instruments a moins de force, elle possède à un degré bien autrement parfait le pouvoir de graduer les sons.

La variété des inflexions, c'est-à-dire, l'impossibilité pour la voix, d'être *sans passion*, l'emporte de beaucoup à mes yeux sur l'avantage de prononcer des paroles.

Les mauvais vers qui forment un air italien, d'abord, par l'effet des répétitions de paroles, ne sont pas entendus comme vers; c'est de la prose qui arrive à l'oreille des spectateurs [1]: ensuite ce ne sont pas les mots les plus forts, tels que *je vous hais à la mort*, ou *je vous aime à la folie,* qui font la beauté d'un vers; ce sont les *nuances*, soit dans la position des mots, soit dans les paroles elles-mêmes, qui *prouvent* la vérité de la passion et qui réveillent notre sympathie : or, les nuances ne peuvent pas être admises, faute de place, dans les cinquante ou soixante mots qui forment un air italien; donc les paroles ne peuvent jamais être qu'un simple *canevas;* c'est la musique qui se charge de le couvrir de brillantes couleurs.

Exigez-vous une nouvelle preuve que les paroles ne sont dans la musique que pour y remplir des fonctions très-secondaires, et pour n'y servir en quelque sorte que comme *étiquettes du sentiment?* Écoutez un air chanté avec l'accent de la passion, par madame Belloc ou mademoiselle Pisaroni, et le même air chanté un instant après par quelque savante serinette du Nord. La chanteuse froide prononcera les mêmes paroles : *io fremo, mio ben, morir mi sento;* le tout sans dissiper la glace qui pèse sur nos cœurs.

Une fois que nous avons saisi deux ou trois mots qui nous apprennent que le héros est au désespoir, ou au comble du bonheur, fort peu importe que nous entendions bien distinctement les paroles du reste de l'air; l'essentiel, c'est qu'elles soient chantées avec l'accent de la passion. De là vient qu'on assiste avec un sensible plaisir à un opéra bien chanté, quoique les paroles soient dans une langue étrangère; il suffit qu'une personne de la loge vous donne le *mot* des principaux airs. C'est ainsi que

1. Transcrire dans la partition des *Horaces*, les paroles de l'air célèbre *Quelle pupille tenere,* telles qu'elles sont chantées.

l'on peut voir avec plaisir un excellent acteur tragique jouant dans une langue dont on comprend à peine quelques paroles. Je conclurai de ces observations que l'*accent* des paroles a beaucoup plus d'importance en musique que les paroles elles-mêmes.

L'expression est le premier mérite d'un chanteur.

Tous les succès que l'on peut obtenir dans l'art du chant, sans ce genre de mérite ou avec une faible part d'expression, sont de peu de durée, ou peuvent se rapporter à une partialité accidentelle de la part des spectateurs, et qui provient de quelque cause étrangère à l'art : la beauté d'une actrice, ses bons sentiments politiques, etc., etc.

On cite en Italie des prophéties singulières, et dont l'accomplissement a été ponctuel. Un amateur de Naples parlant de deux cantatrices, l'une portée aux nues par le public, l'autre à peine tolérée, s'écria au milieu du parterre de San-Carlo, dans un de ces mouvements d'indignation passionnée et d'enthousiasme qui ne sont pas rares en ce pays : « Encore trois ans, et « vous mépriserez ce que vous applaudissez ; encore trois ans, et « vous porterez aux nues ce que vous négligez. » A peine dix-huit mois s'étaient écoulés, que la prophétie était accomplie ; la cantatrice qui chantait avec expression l'avait entièrement emporté sur celle qui avait reçu de la nature une beaucoup plus belle voix. C'est à peu près comme dans la société un très-bel homme et un homme d'infiniment d'esprit. La même révolution dans le goût du public napolitain aurait eu lieu, quoique moins rapidement, si la cantatrice sans expression, au lieu d'une voix superbe (don gratuit du hasard) avait chanté *di bravura* (avec beaucoup d'acquis).

CHAPITRE XXXV

MADAME PASTA.

Je cède à la tentation d'essayer un portrait musical de madame Pasta. On peut dire qu'il n'y eut jamais d'entreprise plus difficile; le langage musical est ingrat et insolite; à chaque instant les mots vont me manquer; et quand j'aurais le bonheur d'en trouver pour exprimer ma pensée, ils présenteraient un sens peu clair à l'esprit du lecteur. D'ailleurs il n'est peut-être pas un dilettante qui n'ait sa phrase toute faite sur madame Pasta, et qui ne soit mécontent de ne pas la retrouver ici; et dans la juste admiration que cette grande cantatrice inspire au public, le lecteur le plus bienveillant trouvera son portrait sans couleur, et mille fois au-dessous de ce qu'il attendait.

Rossini n'a jamais écrit pour madame Pasta. Le hasard lui fit rencontrer l'aimable et gracieuse Marcolini, et il fit la *Pietra del paragone;* la magnifique Colbrand, et il composa l'*Elisabeth;* le passionné et terrible Galli, et nous eûmes à admirer des personnages tels que le *Fernando* de la *Gazza ladra*, et le Mahomet du *Maometto secondo.*

Si le hasard offrait à Rossini une actrice jeune, belle, remplie d'âme et d'intelligence, ne s'écartant jamais dans ses gestes de la simplicité la plus vraie et la plus suave, et cependant toujours fidèle aux formes du *beau idéal* le plus pur; si, avec des talents aussi extraordinaires pour le théâtre, Rossini trouvait une voix qui à chaque instant reproduit parmi nous les ravissements que donnaient jadis les chanteurs de la bonne école, une voix qui sait rendre touchante la plus simple parole d'un récitatif, ou dont les accents puissants forcent les cœurs les plus rebelles à partager l'émotion qu'ils expriment dans un grand air; sans doute nous verrions Rossini oublier sa paresse comme par miracle, étudier de bonne foi la voix de madame Pasta, et chercher à écrire dans ses cordes. Inspiré par les talents sublimes de sa *prima donna*, Rossini retrouverait l'ardeur qui l'enflammait à son début dans

la carrière, et les chants délicieux et simples qui commencèrent sa gloire. Quels chefs-d'œuvre ne viendraient pas alors illustrer le théâtre Louvois! et avec quelle rapidité Paris ne prendrait-il pas, dans l'opinion de l'Europe, le rang musical qu'occupent aujourd'hui les publics de Naples et de Milan!

Après avoir entendu la prière de Roméo et Juliette, épreuve décisive pour le talent d'une cantatrice; après avoir reconnu comment madame Pasta sait chanter *di portamento*, comment elle nuance les ports de voix, comment elle sait accentuer, lier et soutenir avec égalité un long période vocal, je ne fais nul doute que Rossini ne consente à lui sacrifier une partie de son système, et à élaguer un peu la forêt de petites notes qui surchargent ses cantilènes.

Pleinement convaincu de la sagesse et du bon goût dont madame Pasta fait preuve dans les *fioriture* de son chant, et sachant combien l'effet des agréments est plus sûr quand ils naissent de l'émotion et de l'invention *spontanée* du chanteur, Rossini s'en remettrait sans doute pour les ornements à l'inspiration de cette grande cantatrice.

Les vrais *dilettanti* qui paraissent à Louvois, non pas parce que ce théâtre est à la mode, mais parce qu'ils y trouvent des émotions profondes, et que je suppose, je crois avec raison, sensibles à tous les genres de beauté comme à toutes les sortes de gloire, réfléchiront à ce qu'ils éprouveraient si, accoutumés dès longtemps à n'entendre à la tribune nationale que des discours écrits, il leur était donné tout à coup d'y voir paraître un Mirabeau ou un général Foy, avec tout l'abandon du génie. Eh bien! la différence est au moins aussi frappante entre une cantatrice chantant du mieux qu'elle peut une musique écrite pour une autre, et qui ne lui laisse aucune liberté, aucun moyen de donner jour à ses inspirations, et cette même cantatrice exécutant des cantilènes composées pour sa voix, c'est-à-dire non-seulement dans ses cordes, mais encore dans la couleur et la physionomie générale de son talent.

Parmi tous les opéras dans lesquels madame Pasta a eu des rôles depuis qu'elle est à Paris, je ne vois que les second et troisième actes de *Roméo* qui conviennent à peu près bien aux conditions de sa voix et de sa manière de la conduire. En cherchant dans tous les autres ouvrages qu'elle a chantés ici, j'aurais peine à nommer trois morceaux qui remplissent exactement ces condi-

tions nécessaires; et cependant madame Pasta charme tous les cœurs avec cette musique qui, à chaque instant, contrarie sa voix et demande des tours de force [1] ! Il ne s'est peut-être jamais rencontré de cantatrice qui ait acquis et mérité de la gloire sous de telles conditions. Figurez-vous maintenant, ô vous qui savez aimer les vrais charmes de la musique, Rossini composant *avec conscience* pour un tel talent!

C'est alors seulement que l'on pourra juger de tout ce que peut être madame Pasta. On voit combien son amour-propre gagnerait à parcourir les divers théâtres d'Italie, maintenant que Paris l'a fait connaître à l'Europe. Si quatre ou cinq fois par an elle chantait des opéras nouveaux, et composés *exprès pour sa voix*, je ne fais pas de doute qu'en deux ou trois ans son talent ne parût doubler. Avec la renommée dont elle jouit déjà, on peut juger si les maestri, pour mériter qu'elle adoptât leurs opéras et qu'elle fît leur gloire, seraient attentifs à lui plaire et à étudier, pour s'y conformer, la nature de sa voix et sa manière habituelle de la conduire [2].

Je demande maintenant au lecteur de redoubler de patience; je vais, de mon côté, redoubler d'efforts pour être lucide, et d'ailleurs je promets d'être court.

La voix de madame Pasta a une étendue considérable. Elle donne d'une manière sonore le *la* sous les lignes, et s'élève jusqu'à l'*ut* dièse et même jusqu'au *ré* aigu. Madame Pasta a le rare avantage de pouvoir chanter la musique de contralto comme celle de soprano [3]. J'oserai dire, malgré mon peu de science, qu'il me semble que la véritable position de sa voix est le *mezzo-soprano*. Le maestro qui écrirait pour elle devrait placer le tissu ordinaire de ses chants dans la voix de *mezzo-soprano*, et se servir ensuite en passant, et par occasion, de toutes les autres cordes de cette voix si riche. Beaucoup de ces cordes non-seulement sont fort belles, mais produisent une certaine vibration sonore et magnétique qui, je crois, par un mélange d'effet phy-

1. C'est un tour de force qui fait, à chaque fois, l'étonnement des dilettanti, que d'entendre la même voix chanter un soir Tancrède, et trois jours après Desdemona.

2. Je pense que madame Pasta est destinée à faire la fortune du compositeur qui fera pâlir l'étoile de Rossini. Elle est sublime dans le *genre simple*, et c'est par là qu'il faut attaquer la gloire de l'auteur de *Zelmire*.

3. C'est ce qu'elle a prouvé en chantant Tancrède et le rôle de *Curiazio* dans *les Horaces* de Cimarosa; Roméo et Médée.

sique non encore expliqué jusqu'ici, s'empare avec la rapidité de l'éclair de l'âme des spectateurs.

Nous arrivons à une particularité bien singulière de la voix de madame Pasta; elle n'est pas toute d'un seul *metallo*, comme on dirait en Italie (d'un même *timbre*), et cette différence dans les sons d'une même voix est un des plus puissants moyens d'expression dont sait se prévaloir l'habileté de cette grande cantatrice.

Les Italiens disent de cette sorte de voix qu'elle a plusieurs *registres* [1] c'est-à-dire des *physionomies différentes*, suivant les diverses parties de l'échelle musicale où elle vient se placer. Quand beaucoup d'art et surtout une exquise sensibilité ne servent pas de guides dans l'usage de ces divers registres, ils ne paraissent que des inégalités dans la voix, et forment un défaut choquant qui repousse par la dureté tout plaisir musical. La Todi, Pacchiarotti, et un grand nombre de chanteurs du premier ordre, ont montré jadis comment on pouvait changer en beautés des désavantages apparents, et en tirer des effets d'une originalité séduisante. L'histoire de l'art tendrait même à faire croire que ce n'est pas avec une voix également argentine et inaltérable dans toutes les notes de son extension que l'on obtient le chant vraiment passionné. Jamais une voix d'un timbre parfaitement inaltérable ne pourra atteindre à ces sons voilés et en quelque sorte suffoqués qui peignent avec tant de force et de vérité certains moments d'agitation profonde et d'angoisse passionnée.

Des dilettanti fort instruits qui voulurent bien, à Trieste, m'admettre dans leur société, m'ont répété plusieurs fois que la Todi, l'une des dernières cantatrices du grand siècle [2], avait

1. La clarinette, par exemple, a deux *registres*. Les sons bas ne semblent pas de la même famille que les sons aigus. Je placerai ici un fait d'histoire naturelle observé à Londres cette année : les sons aigus de la clarinette et du piano ne troublent nullement les animaux féroces, le lion, le tigre, etc., tandis que les sons bas les font entrer en fureur sur-le-champ. Il semble que pour l'homme l'effet contraire aurait lieu. Peut-être les sons bas ressemblent-ils à des rugissements. *Voir* les expériences faites au Jardin-des-Plantes vers 1802; on donna un concert aux éléphants. Je ne sais si les natuaalistes eurent assez de bon esprit pour rapporter avec *simplicité* les résultats de cet essai, et pour laisser échapper une si belle occasion de faire de l'éloquence. Ce sont de terribles gens quand ils veulent être sublimes, et qu'ils voient une croix de plus au bout d'une phrase sonore.

2. Madame Todi chanta à Venise en 1795 ou 1796, et à Paris en 1799. Il y a, comme vous savez, des gens qui soutiennent que la musique la plus nouvelle est toujours la meilleure, et l'on est bien loin d'être d'accord sur l'excellence de la mu-

une voix et un talent tout à fait analogues à celui de madame Pasta.

La Todi eut à lutter avec un miracle de l'art et de la nature; la *Mara* ne possédait pas seulement une voix extrêmement belle et *molta bravura* (un art infini), mais elle était encore remarquable par une excellente école et beaucoup d'expression. Toutefois, par le suffrage des gens nés pour les arts, lesquels, après un an ou deux, ne manquent jamais de faire partager au public leur manière de voir, la Todi l'emporta sur sa rivale; son chant avait été plus souvent l'écho de leurs sentiments.

C'est avec une étonnante habileté que madame Pasta unit la voix de tête à la voix de poitrine; elle a l'art suprême de tirer une fort grande quantité d'effets agréables et piquants de l'union de ces deux voix. Pour aviver le coloris d'une phrase de mélodie ou pour en changer la nuance en un clin d'œil, elle emploie le *falsetto* jusque dans les cordes du milieu de son diapason, ou bien alterne les notes de *falsetto* avec celles de poitrine. Elle fait usage de cet artifice avec la même facilité de *fusion*, dans les tons du milieu comme dans les tons les plus aigus de sa voix de poitrine.

La voix de tête de madame Pasta a un caractère presque opposé à sa voix de poitrine; elle est brillante, rapide, pure, facile et d'une admirable légèreté. En descendant, la cantatrice peut avec cette voix *smorzare il canto* (diminuer le chant) jusqu'à rendre en quelque sorte douteuse l'existence des sons.

Il fallait des couleurs aussi touchantes à l'âme de madame Pasta et des moyens aussi puissants pour qu'elle pût atteindre à la force d'expression que nous lui connaissons, expression toujours vraie, et, quoique modérée par les règles du *beau idéal* [1], toujours pleine de cette énergie brûlante et de cette force extraordinaire qui électrisent tout un théâtre. Mais que d'art il a fallu à cette aimable cantatrice, que d'études lui ont été nécessaires

sique des diverses époques du dernier siècle. Tout le monde pense, au contraire, que de 1730 à 1780, le chant a atteint le plus haut degré de perfection; cet art délicieux n'existait plus que chez des gens fort âgés, à la fin du XVIII[e] siècle. Aujourd'hui il y a plusieurs belles voix, et cinq ou six talents pour le chant: Velluti, madame Pasta, Davide, mademoiselle Pisaroni, madame Belloc, etc. Leur goût est plus sage et plus pur, et peut-être leur habileté moins grande que celle des soprani qui florissaient vers 1770.

1. Cette *pacatezza* des gestes et du chant distingue madame Pasta de toutes les grandes actrices que j'ai vues.

pour retirer ces effets sublimes de deux voix tellement opposées!

Cet art se perfectionne sans cesse; les effets qu'il obtient sont tous les jours plus étonnants, et la puissance de ce grand talent sur les auditeurs ne peut désormais que s'accroître; car depuis longtemps la voix de madame Pasta a surmonté tous les obstacles physiques qui pouvaient s'opposer à l'apparition du plaisir musical; elle séduit aujourd'hui l'oreille de ses heureux auditeurs comme elle sait électriser leurs âmes. Ils lui doivent à chaque nouvel opéra des émotions plus vives, ou des nuances nouvelles du même plaisir. Elle possède l'art d'imprimer une couleur *musicale* nouvelle, non pas par l'accent des paroles et en sa qualité de grande tragédienne, mais *comme cantatrice*, à des rôles en apparence assez insignifiants, par exemple le rôle d'*Elcia* dans *Mosè* [1].

Comme toutes les voix humaines, la voix de madame Pasta rencontre, de temps à autre, certaines *positions* incommodes dont elle ne peut surmonter la difficulté, ou dans lesquelles tout au moins elle perd ce pouvoir, tellement habituel chez elle, de produire le plaisir musical, et, par le plaisir de l'oreille, l'entraînement des cœurs. Ces occasions fort rares font désirer encore plus vivement de l'entendre une fois au moins dans un opéra écrit pour sa voix.

Je regarderais comme presque impossible la tâche d'indiquer un ornement mis en usage par madame Pasta qui n'ait pas toutes les grâces de la bonne école et qui ne puisse servir de modèle. Fort modérée dans l'usage des *fioriture*, elle ne les emploie que pour augmenter la force de l'expression; et remarquez que ses *fioriture* ne durent jamais que juste le temps pendant lequel elles sont utiles. Je n'ai jamais rencontré dans son chant de ces longs agréments qui rappellent un peu les distractions des grands parleurs, et durant lesquels il semble que le chanteur s'oublie, ou que, chemin faisant, il change de pensée. Le public nommera pour moi des chanteurs à réputation, chez lesquels se reproduit fort souvent ce défaut assez plaisant à observer. Je ne veux pas troubler le plaisir des demi-connaisseurs par qui je vois applaudir ces agréments avec transports. Souvent un *gorgheggio* commence d'une manière légère et rapide et dans le style tout à fait

1. Le maître à chanter de madame Pasta, M. Scappa de Milan, est dans ce moment à Londres, où sa méthode a le plus grand succès.

bouffe, pour finir bientôt après par la tragédie, et par tout ce qu'il y a de plus sérieux et de plus emporté; ou bien, après avoir commencé avec toute la gravité et le sérieux possibles, ne sachant plus que faire à moitié chemin, on voit le chanteur se jeter dans la légèreté bouffe. Le même *manque d'âme* inspire ces fautes au chanteur, et empêche le spectateur de s'en apercevoir. C'est une des meilleures épreuves que je connaisse pour juger les amateurs à goût *appris*. Lorsque je vois applaudir ces *gorgheggi* dans la *Gazza ladra* ou dans *Tancrède*, je me rappelle l'anecdote d'un seigneur fort connu faisant son travail avec un grand roi, et pendant une heure lui lisant un long rapport sur les attributions de sa charge; le roi semblait prendre grand plaisir à cette lecture, en apparence assez peu amusante : c'est que le seigneur tenait le papier à l'envers, et dans le fait ne savait pas lire. Tel paraît, à mes yeux, un dilettante qui applaudit avec transport un agrément qui a deux sens opposés, et qui ne dit *blanc* au commencement que pour dire *noir* à la fin. La position du personnage est triste ou gaie, et dans les deux cas l'applaudissement est également absurde.

De quels termes pourrais-je me servir pour parler des inspirations que madame Pasta révèle par son chant, et des aspects de passion sublimes ou singuliers qu'elle sait nous faire apercevoir! Secrets sublimes, bien au-dessus de la portée de la poésie, et de tout ce que le ciseau des Canova ou le pinceau des Corrége peut nous révéler des profondeurs du cœur humain. Peut-on se souvenir sans frémir, du moment où Médée attire à elle ses enfants en portant la main sur son poignard, puis les repousse comme agitée par un remords? Quelle nuance ineffable, et qui, ce me semble, mettrait au désespoir le plus grand écrivain!

Rappellerai-je la réconciliation d'Enrico avec son ami Vanoldo, dans le fameux duetto

É deserto il bosco intorno[1];

et la manière dont est amené le sentiment qui fait que Enrico pardonne :

1. Soirée du 2 octobre 1823; jamais peut-être madame Pasta n'a eu dans son chant des inspirations plus sublimes; j'ai reconnu dans la *Rosa bianca* plusieurs agréments de la prière de Desdemona.

Ah! chi puo mirarla in vòlto
E non ardere d'amor!

J'aurais dix passages à noter dans chacun des rôles de madame Pasta. Les douze mesures qu'elle chante dans *Tancrède*, lorsqu'elle paraît sur le char, après la mort d'Orbassan, ne sont rien comme musique, et cependant quelle nuance admirable! comme ce chant est différent de tout autre! comme on y voit bien le *calme triste* qui suit une victoire qui ne donne pas le bonheur à Tancrède, ne prouvant pas l'innocence d'Aménaïde! comme on y discerne bien l'absence de cette vie, de cette animation qui soutenait le jeune guerrier avant le combat, lorsque la nécessité de vaincre pour sauver la vie d'Aménaïde l'enflammait, et lorsqu'un peu de doute de la victoire l'empêchait en quelque sorte de voir toute l'horreur de son sort!

Pour madame Pasta, la même note dans deux situations de l'âme différentes n'est pas, pour ainsi dire, le même son.

Voilà tout simplement le sublime de l'art du chant. J'ai vu trente représentations de *Tancrède*, et le chant de la cantatrice suit de *si près* les *inspirations actuelles* de son cœur, que je puis dire, par exemple, du *tremar Tancredi*, que madame Pasta l'a dit quelquefois avec la teinte d'une douce ironie; d'autres jours, avec l'inflexion de l'homme brave, qui assure qu'il n'y a rien à redouter et qui engage à rassurer la personne qui a des craintes : quelquefois c'est une désagréable surprise déjà accompagnée de ressentiment, mais Tancrède songe que c'est Aménaïde qui parle, et la nuance de colère fait place au sourire de la réconciliation.

Ne trouvant pas de langage pour rendre les nuances du chant, l'on voit que j'essaie de prouver leur existence par les nuances du jeu. Je supprime sept à huit longues pages qui m'étaient nécessaires pour faire remarquer trois nuances de chant différentes à chaque représentation de *Tancrède*. Les personnes qui auraient eu la patience de lire ces huit pages distingueront d'elles-mêmes ces nuances, et bien d'autres qui m'ont échappé. Cette brochure aura quelques exagérations de moins aux yeux de la partie *prosaïque* de la société. Ces nuances-là, qui, chez madame Pasta, changent à chaque représentation de *Tancrède*, sont l'*infiniment petit* qu'aucun maestro ne peut parvenir à noter. Et quand il essaierait de l'écrire comme l'a fait Rossini depuis son arrivée

à Naples en 1815, il est évident que tel *mordente*, tel agrément fort bon en lui-même, ne convient pas à l'état où se trouvent la voix et l'âme de l'actrice le soir du 30 septembre. Dès lors, il est de toute impossibilité qu'elle excite les transports du public [1], en exécutant cet agrément à cette représentation du 30 septembre.

Le vulgaire des amateurs veut l'agrément *accoutumé* à tel passage, et, de quelque manière qu'il soit exécuté, il applaudit. Je ne parle ni de ces gens-là ni à ces gens-là [2]. Je suis convaincu que même hors de l'Italie, et dans les pays où l'on chante faux à la messe, il y a des dilettanti pour qui un esprit délicat est, si j'ose parler ainsi, comme un microscope qui leur fait voir nettement les moindres nuances du chant.

A de telles personnes je n'ai point d'excuses à faire pour mon enthousiasme. J'aurais bien des pages à écrire si je voulais noter toutes les créations de madame Pasta. J'appelle *créations* de cette grande cantatrice certains moyens d'expression auxquels il est plus que probable que le maestro qui écrivit les notes de ses rôles n'avait jamais songé.

Je citerai pour premier exemple l'accent placé sur ce vers,

Avrò contento il cor,

dans l'air *ombra adorata aspetta* de Roméo, et le mouvement plus rapide [3] imprimé à la cantilène. C'est aussi une belle création que l'inflexion donnée aux vers précédents qui appartiennent à la même scène :

Io ti sento, mi chiami
A seguirti fra l'ombre, etc.

Tous les dilettanti de Louvois se rappellent la scène où madame Pasta employa, pour la première fois, ces nouveaux arti-

1. Dans l'amour-passion, on parle souvent un langage qu'on n'entend pas soi-même; l'âme se rend visible à l'âme, indépendamment des paroles employées. Je soupçonnerais qu'il y a souvent un effet semblable dans le chant; mais comme en amour le *naturel* est indispensable, il faut que la voix exécute une chose *inventée pour elle*, qui ne la gêne pas, et que l'âme du chanteur trouve *délicieuse* au moment où il chante.

2. Voir *le Corsaire* du 3 octobre 1823.

3. C'est envers de tels artifices de chant que l'imperturbable et savante rigidité de l'orchestre de Louvois est cruelle. Cet orchestre, composé de gens cent fois plus habiles que les symphonistes italiens de 1780, eût rendu impossibles Pacchiarotti et Marchesi. Il contrariera tous les grands chanteurs que nous pourrions avoir à Paris; et pour peu que ceux-ci soient intimidés par la science trop réelle de nos symphonistes, nous ne verrons jamais la *partie improvisée* du beau chant.

fices de chant, et le saisissement, bien plus flatteur [1] que des applaudissements, qu'ils excitèrent dans le public; et pourtant, à chacune des vingt ou trente représentations du même opéra qui avaient précédé, les spectateurs auraient juré que cette charmante cantatrice avait atteint dans ce rôle le dernier degré de la perfection.

Ce même soir, au moment où madame Pasta employait avec le plus de bonheur l'artifice de l'opposition de ses deux voix, un aimable Napolitain, connu par son goût pour la musique et par ses succès, me dit, avec un feu que je donnerais tout au monde pour pouvoir reproduire ici : « Ces changements de sons dans « cette voix sublime me rappellent une sensation de bonheur « tendre que j'ai trouvée quelquefois durant les nuits si pures de « notre malheureuse patrie, lorsque des étoiles scintillantes se « détachent si bien sur un ciel d'un bleu foncé; c'était lorsque « la lune éclaire ce paysage enchanteur que l'on aperçoit de cette « rive de Mergelina que je ne verrai plus. L'île de Capri se déta- « chait dans le lointain au milieu des flots d'argent d'une mer « mollement agitée par la brise rafraîchissante de minuit. Insen- « siblement une nuée légère vient voiler l'astre des nuits, et sa « lumière semble, durant quelques instants, plus suave et plus « tendre; l'aspect de la nature en est plus touchant; l'âme est « attentive. Bientôt l'astre se montre de nouveau plus pur et plus « brillant que jamais, inondant nos rivages de sa lumière vive et « pure; et le paysage reparaît aussi dans tout l'éclat de sa vive « beauté. Eh bien! la voix de madame Pasta, dans ces change- « ments de *registres*, me donne la sensation de cette lumière « plus touchante et plus tendre qui se voile un instant pour re- « paraître bientôt mille fois plus brillante [2].

« Au coucher du soleil, lorsqu'il disparaît derrière le Pausi- « lippe, notre cœur semble se laisser aller naturellement à une « douce mélancolie; je ne sais quoi de sérieux s'empare de nous; « notre âme semble se mettre en harmonie avec le soir et sa « tranquille tristesse. Ce sentiment, je viens de l'éprouver, « mais avec un mouvement plus rapide, quand madame Pasta « a dit :

1. Les sots applaudissent quand la majorité applaudit; mais pour être transporté d'admiration, il faut avoir une âme, chose rare.

2. Le *beau idéal* dans tous les genres n'a qu'une mesure *raisonnable;* c'est le degré de notre émotion.

Ultimo pianto !

« C'est aussi le sentiment qui s'empare de moi, mais d'une « manière plus durable, aux premières journées froides de sep- « tembre, suivies d'une brume légère sur les arbres qui annonce « l'approche de l'hiver et la mort des beautés de la nature. »

En sortant d'une représentation dans laquelle madame Pasta nous a transportés, l'on ne peut se rappeler autre chose que l'extrême et profonde émotion dont elle nous a saisis. C'est en vain que l'on chercherait à se rendre un compte plus distinct d'une sensation si profonde et si extraordinaire. On ne sait où se prendre pour admirer. Cette voix n'a point un timbre (*metallo*) extraordinaire; elle ne doit point ses effets à une flexibilité surprenante; ce n'est point non plus une extension inaccoutumée; c'est uniquement et tout simplement le chant qui part du cœur,

Il canto che nell' anima si sente,

et qui séduit et qui entraîne en deux mesures tous les spectateurs qui ont pleuré en leur vie pour autre chose que de l'argent ou des croix.

Je pourrais faire une assez longue énumération de toutes les difficultés que la nature avait opposées a madame Pasta, et qu'elle a dû surmonter pour que son âme pût, *au moyen du chant*, électriser celle des spectateurs. Tous les jours nous la voyons remporter de nouveaux triomphes et se rapprocher de la perfection; chacun de ses pas est marqué par une de ces petites créations dont je parlais naguère. Je m'étais fait dicter par un musicien savant une énumération que je supprime parce qu'elle exigerait du *savoir technique* pour être comprise; ce n'est point en anatomiste, mais, si je puis, en peintre que je veux parler de la beauté, et, dans mon ignorance, ce ne sont point les savants que je prétends endoctriner.

On a demandé aux amis de madame Pasta quel avait été son maître comme actrice. Elle n'en eut jamais d'autre qu'un cœur propre à sentir vivement les moindres nuances de passion, et une admiration passionnée et allant jusqu'au ridicule pour le *beau idéal*. A Trieste, un pauvre enfant de trois ans qui s'approche d'elle, et qui demandait l'aumône pour sa mère aveugle, la fait fondre en larmes sur le port où elle se promenait avec quelques amis ; elle lui donne tout ce qu'elle avait. Les amis qui étaient

avec elle parlent de charité, se mettent à louer la bonté de son cœur, etc. Quand elle a essuyé ses larmes : « Je n'accepte point « vos louanges, leur dit-elle. Cet enfant m'a demandé l'aumône « d'une manière sublime. J'ai vu, en un clin d'œil, tous les « malheurs de sa mère, la misère de leur maison, le manque de « vêtements, le froid qu'ils souffrent bien des fois. Je serais une « grande actrice si, dans l'occasion, je pouvais trouver un geste « exprimant le profond malheur avec cette vérité. »

Ce sont, je crois, des milliers d'observations de ce genre, dont madame Pasta avait la conscience dès l'âge de six ans, qu'elle se rappelle distinctement, et dont elle se sert à la scène dans le besoin, qui lui valurent son talent et lui ont servi de modèle. J'ai entendu dire à madame Pasta qu'elle a les plus grandes obligations à de' Marini, l'un des premiers acteurs d'Italie, et à la sublime Pallerini, l'actrice formée par Viganò pour jouer dans ses ballets les rôles de Myrrha, de Desdemona et de la Vestale.

Comme cantatrice, madame Pasta est trop jeune pour avoir pu voir à la scène la Todi, Pacchiarotti, Marchesi ou Crescentini; elle n'a même jamais eu, ce me semble, l'occasion de les entendre au piano; et pourtant les dilettanti qui ont entendu ces grands artistes s'accordent à dire qu'elle semble leur élève. Elle n'a d'obligation pour le chant qu'à madame Grassini, avec laquelle elle a chanté pendant une saison à Brescia [1].

1. *Voir* dans le *Mémorial de Sainte-Hélène*, tome IV, un passage intéressant sur madame Grassini. J'ai vu hier douze lettres de l'amour le plus passionné; elles sont de la main de Napoléon, et adressées à Joséphine; l'une d'elles est antérieure à leur mariage. A propos de la mort imprévue d'un M. Chauvel, ami intime de Napoléon, il y a une boutade singulière et tout à fait digne de Platon ou de Werther sur l'immortalité de l'âme, la mort, etc. Plusieurs de ces lettres si passionnées sont sur de grand papier officiel portant en tête : *Liberté, égalité*. Napoléon méprise les victoires, et n'est inquiet que des rivaux qu'il peut avoir auprès de Joséphine. « Aime-les si tu « veux, lui dit-il, tu n'en trouveras jamais qui t'adoreront comme moi. » Puis il ajoute : « On s'est battu hier et aujourd'hui; je suis plus content de Beaulieu que des « autres, mais je le battrai à plate couture. » Il est à craindre qu'à la mort de M. le comte de B***, ces douze lettres ne soient vendues à l'épicier.

CHAPITRE XXXVI

LA DONNA DEL LAGO.

On peut dire qu'à Naples, après l'*Élisabeth*, les pièces de Rossini n'ont réussi qu'à force de génie. Son principal mérite était d'avoir un style différent de celui de Mayer et des autres compositeurs savants et sans idées qui l'avaient précédé. Dans le genre ennuyeux de l'opéra seria, il portait une vie inconnue avant lui. Peut-être, sans le mécontentement public contre Barbaja et tout ce qui tenait à son entreprise, Rossini serait-il négligé. Je l'ai vu se trouver mal à cause des sifflets. C'est beaucoup pour un homme en apparence si indifférent, et d'ailleurs si sûr de son mérite. C'était à la première représentation de la *Donna del Lago*, opéra tiré d'un mauvais poëme de Walter Scott.

Ce jour-là, le premier sentiment fut de plaisir. La première décoration représentait un lac solitaire et sauvage du nord de l'Écosse sur lequel la Dame du Lac, fidèle à son nom, se promène seule dans une barque qu'elle dirige elle-même. Cette décoration était un chef-d'œuvre. Toutes les imaginations furent transportées en Écosse et prêtes à s'occuper d'aventures ossianiques. Mademoiselle Colbrand, tout en faisant voguer sa barque avec beaucoup de grâce, chanta son premier air, et fort bien. Le public mourait d'envie de siffler, mais il n'y avait pas moyen. Le duetto qui suit avec Davide fut chanté avec beaucoup d'art. Enfin Nozzari parut; il entrait par le fond de la scène, qui, ce soir-là, se trouvait à une distance vraiment prodigieuse de la rampe. Son rôle commençait par un port de voix. Il donna un éclat de voix magnifique, et d'une force à être entendu de la rue de Tolède; mais comme lui-même, du fond de la scène, n'entendait pas l'orchestre, ce port de voix se trouva à un quart de ton peut-être au-dessous de ce qu'il devait être. Je me rappelle encore le cri soudain du parterre et sa joie d'avoir un prétexte pour siffler. Une ménagerie de lions rugissants à qui l'on ouvre les barreaux de leur cage, Éole déchaînant les vents en furie, rien ne

peut donner une idée, même imparfaite, de la fureur d'un public napolitain offensé par un son faux, et trouvant une juste raison pour satisfaire une vieille haine.

L'air de Nozzari était suivi de l'apparition d'une quantité de bardes, qui viennent animer à la guerre l'armée écossaise qui marche au combat. Rossini avait eu l'idée de lutter avec les trois orchestres du bal de *Don Juan;* il avait divisé son harmonie en deux parties, savoir, le chœur des bardes, et la marche militaire avec accompagnement de trompettes qui, après avoir paru séparément, sont entendues en même temps [1]. Ce jour (4 octobre 1819) était un jour de gala; le théâtre était illuminé, la cour n'y était pas; rien ne pouvait retenir l'extrême gaieté des jeunes officiers qui remplissent *par privilége* les cinq premières banquettes du parterre, et qui avaient bu à la santé du roi en sujets loyaux et fidèles. L'un de ces messieurs, au premier son des trompettes, se mit à imiter, avec sa canne, le bruit d'un cheval au galop. Le public saisit cette idée, et à l'instant le parterre est plein de quinze cents écoliers qui imitent de toutes leurs forces et en mesure le bruit d'un cheval au galop. Les oreilles du pauvre maître de musique ne purent tenir à un tel tapage; il se trouva mal.

La même nuit, pour tenir un engagement contracté quelque temps auparavant, il dut monter en voiture et courir en toute hâte à Milan. Quinze jours après, nous sûmes qu'en arrivant à Milan, et sur toute la route, il avait répandu la nouvelle que la *Donna del Lago* était allée aux nues. Il croyait mentir, et il doit avoir tous les honneurs du mensonge; cependant il disait vrai. Le 5 octobre, le public si éclairé de Naples avait senti toute l'étendue de son injustice; il applaudit l'opéra comme il mérite de l'être, c'est-à-dire avec transport. On avait diminué de moitié le nombre des trompettes qui accompagnaient les bardes, et qui, le premier soir, étaient réellement assourdissantes.

Je me souviens que nous autres bonnes gens, nous nous disions le soir du 5 octobre, à la soirée de la princesse de Belmonte : « Au moins si ce pauvre Rossini pouvait savoir son succès en « route, il serait consolé! quel triste voyage il va faire! » Nous avions oublié le gasconisme du personnage.

1. Je trouve plus de difficulté vaincue dans Mozart, et un effet plus clair et plus agréable chez Rossini.

Si je n'étais pas honteux de la grosseur démesurée de la présente brochure, je hasarderais une analyse suivie de la *Donna del Lago*. C'est un ouvrage plutôt épique que dramatique. La musique a vraiment une couleur ossianique et une certaine énergie sauvage extrêmement piquante. Après la chute du premier jour, on ne se lassa pas d'applaudir la cavatine et duetto

O matutini albori,

chanté par Davide et mademoiselle Colbrand. Il y règne une fraîcheur et une *bonne foi* de sentiment d'un effet délicieux.

Le chœur de femmes

Di nibaca donzella,

le petit duetto

Le mie barbare vicende,

de Davide et mademoiselle Colbrand,
l'air

O quante lagrime!

de mademoiselle Pisaroni, sont des chefs-d'œuvre.

Le *finale* est extrêmement remarquable et vraiment original.

On admira dans le second acte
le terzetto

Alla ragion deb'ceda!

et l'air

Ah si pera,

de mademoiselle Pisaroni, à qui cet opéra valut le rang de cantatrice de premier ordre.

Les passions sont moins vives dans cet opéra que dans *Otello*, mais les cantilènes me semblent plus belles. Le chant est en général plus *spianato*, plus simple; par exemple, l'air délicieux et si tendre :

Ma dov' è colei che accende?

Les dilettanti de Naples jugèrent que, dans la *Donna del Lago*, Rossini avait fait un pas pour revenir au style de sa première jeunesse, au système dans lequel sont écrits l'*Inganno felice*, et le *Demetrio*; sur quoi je ferai observer que *Demetrio e Polibio* et surtout *Tancrède* sont écrits dans le style qui, *à mes yeux*,

est le plus beau, dans le mélange proportionnel de mélodie et d'harmonie le plus favorable pour l'effet ; ce qui ne veut nullement dire que *Tancrède* présente les meilleures idées possibles, et que ce soit le meilleur opéra de Rossini. Il acquit depuis plus de profondeur et d'énergie, mais ses idées sont un peu déparées par les effets d'un faux système.

CHAPITRE XXXVII

DE HUIT OPÉRAS DE ROSSINI.

Il y a plusieurs opéras de Rossini desquels je dirai fort peu de chose; je ne les ai jamais vus, ou bien ils sont inconnus à Paris.

Le chant

O crude stelle!

d'*Adelaïde di Borgogna* joué à Rome en 1818, est admirable comme faisant beaucoup de plaisir et comme peignant juste le désespoir dans un cœur de seize ans (le désespoir de miss Ashton de Walter Scott).—Quel sens peut avoir une telle phrase pour le lecteur, qui voit peut-être pour la première fois le nom d'*Adelaïde di Borgogna?*

L'*Armida* fut donnée à Naples pendant l'automne de 1817. Nozzari faisait Renaud, et mademoiselle Colbrand Armide. L'opéra eut un brillant succès; on y trouve un des plus beaux duetti de Rossini, peut-être le plus célèbre de tous :

Amor, possente nume!

L'extrême volupté qui, aux dépens du sentiment, fait souvent le fond des plus beaux airs de Rossini, est tellement frappante dans le duetto d'Armide, qu'un dimanche matin qu'il avait été exécuté d'une manière vraiment sublime au Casin de Bologne, je vis les femmes embarrassées de le louer. On dirait que ce duetto est d'un commençant; il y a des longueurs vers la fin de la première partie. Malgré son grand succès à Naples, il ne paraît pas que cet opéra ait été donné sur d'autres théâtres. L'auteur du libretto laisse languir l'intérêt, et il a gâté d'une manière pitoyable le beau récit du Tasse. Il y a de beaux chœurs.

Ricciardo e Zoraïde (automne 1818). Davide, Nozzari et mademoiselle Colbrand. Le libretto est du feu marquis Berio, l'un des hommes les plus aimables de Naples; c'est un morceau du

poëme de Ricciardetto; les noms seuls sont changés. J'ai peu vu cet opéra, je me souviens seulement d'un fort grand succès. On applaudit beaucoup, au premier acte, le duetto de mesdemoiselles Colbrand et Pisaroni,

In van tu fingi ingrata!

le terzetto entre les mêmes cantatrices, et Nozzari,

Cruda sorte,

la cavatine de Davide,

Frena o ciel!

et dans le second acte, le duetto,

Ricciardo che vega?

Le style est magnifique, oriental, passionné; cet opéra n'a point d'ouverture. Ce genre de travail contrarie Rossini, qui prouve par de beaux raisonnements qu'il ne faut pas d'ouvertures.

L'Ermione, 1819, n'eut qu'un succès partiel; on n'applaudit que certains morceaux. C'était un essai, Rossini avait voulu tenter le genre de l'opéra français.

Maometto secondo, 1820. Je n'ai pas vu cet opéra. On m'écrivit dans le temps qu'il avait du succès. Il y a des morceaux d'ensemble fort remarquables. Le libretto, est ce me semble, de M. le duc de Ventignagno qui passe à Naples pour le premier faiseur de tragédies du royaume. Galli fut superbe dans le rôle de *Maometto*.

Mathilde di Shabran. Rome, 1821. Au théâtre d'Apollo, la jolie *Liparini* était prima donna. Libretto exécrable et jolie musique. Tel fut le jugement du public.

Zelmira, jouée à Naples en 1822, a fait fureur à Vienne comme à Naples. Rossini, dans cet opéra, s'est éloigné le plus possible du style de *Tancrède* et de l'*Aureliano in Palmira;* c'est ainsi que Mozart, dans *la Clémence de Titus*, s'est éloigné du style de *Don Giovanni*. Ces deux hommes de génie ont marché en sens inverse. Mozart aurait fini par s'italianiser tout à fait. Rossini finira peut-être par être plus allemand que Beethoven.

J'ai entendu chanter Zelmire au piano ; mais ne l'ayant pas vue au théâtre, je n'ose en juger.

Le degré de germanisme de Zelmire n'est rien en comparaison de la *Semiramide* que Rossini a donnée à Venise en 1823. Il me semble que Rossini a commis une erreur de géographie. Cet opéra, qui à Venise n'a évité les sifflets qu'à cause du grand nom de Rossini, eût peut-être semblé sublime à Kœnigsberg ou à Berlin ; je me console facilement de ne l'avoir pas vu au théâtre ; ce que j'en ai entendu chanter au piano ne m'a fait aucun plaisir[1].

La *Donna del Lago*, *Ricciardo e Zoraïda*, *Zelmira*, *Semiramide* et quelques autres opéras de Rossini ne peuvent pas se donner à Paris, à cause du manque d'une voix de contralto assez habile pour pouvoir chanter la musique écrite pour mademoiselle Pisaroni[2].

Je ne conseillerais pas d'essayer ces opéras à Louvois. Les plus beaux morceaux ont été intercalés dans d'autres pièces ; par exemple, l'air de la Donna del Lago,

Oh ! quante lagrime,

placé par madame Pasta dans *Otello ;* peut-être aussi que la musique de ces opéras semblerait faible après *Otello* et *Mosè*.

Je me hâte d'ajouter que je n'entends nullement parler de la *Donna del Lago*, partition originale et superbe dans laquelle, pour la première fois de sa vie peut-être, Rossini a été inspiré par son libretto. Cet opéra triompherait de tous les obstacles, mais il faut des décorations faites par des peintres arrivant d'Italie. Les *scene* ridicules que nous venons de voir à la reprise des Horaces, amèneraient une chute complète pour la *Donna del Lago*, qui exige un peu l'illusion des yeux. Il faut d'ailleurs un grand théâtre à cause des évolutions militaires et des chœurs de bardes. Au génie près, cet opéra est comme *les Bardes* de M. Lesueur.

Nous eûmes à Naples, en 1819 je crois, une messe de Rossini, qui employa trois jours à donner l'apparence de chant d'église à

1. Tel de nos voisins qui préfère *Mosè* à *Tancrède*, aimera mieux la *Semiramide e sempre bene ;* si nous sommes de bonne foi, nous avons tous deux raison.

2. Il existe sans doute des voix de contralto en France ; mais, dès qu'une jeune personne ne peut pas monter au *sol* ou au *la*, on dit ici qu'elle n'a pas de voix. Voir un fort bon article de M*** dans les *Débats* de juillet 1823.

ses plus beaux motifs. Ce fut un spectacle délicieux ; nous vîmes passer successivement sous nos yeux, et avec une *forme un peu différente* qui donnait du piquant aux reconnaissances, tous les airs sublimes du grand compositeur. Un des prêtres s'écria au sérieux : « Rossini, si tu frappes à la porte du paradis avec cette « messe, malgré tous tes péchés saint Pierre ne pourra pas s'em- « pêcher de t'ouvrir. » Ce mot est délicieux en napolitain à cause de sa grotesque énergie.

CHAPITRE XXXVIII

BIANCA E FALIERO.

Nous avons vu Rossini quitter Naples au bruit des sifflets, dans la nuit du 4 octobre 1819. Le 26 décembre de la même année, il fit représenter à Milan *Bianca e Faliero*. C'est à peu près le sujet du *comte de Carmagnola*, tragédie de M. Manzoni[1]. La scène est à Venise. Le conseil des Dix condamne à mort un jeune général dont il se défie parce qu'il est vainqueur ; mais *Faliero* est aimé de *Bianca*, la fille du doge. Madame Camporesi chanta supérieurement le rôle de Bianca ; celui de Faliero était rempli par madame Carolina Bassi, la seule cantatrice qui approche un peu de madame Pasta. La décoration représentant la salle du conseil des Dix fut d'une vérité parfaite. On se sentait frémir au milieu de la magnificence dans cette salle immense et sombre, tendue en velours violet, et éclairée seulement par quelques rares bougies dans des flambeaux d'or. On se voyait en présence du despotisme tout-puissant et inexorable. Notre insensibilité ou notre pauvreté a beau dire, de belles décorations sont le meilleur commentaire de la musique dramatique ; elles décident l'imagination à faire les premiers pas dans le pays des illusions. Rien ne dispose mieux à être touché par la musique que ce léger frémissement de plaisir que l'on sent à *la Scala* au lever de la toile, à la première vue d'une décoration magnifique.

Celle de la salle du conseil des Dix, dans *Bianca e Faliero*, était un chef-d'œuvre de M. Sanquirico. Quant à la partition de Rossini, tout était réminiscence ; il ne fut pas applaudi, il fut

1. M. Fauriel, écrivain du goût le plus pur, et, de plus, homme d'esprit, vient de nous donner une excellente traduction du *Comte de Carmagnola* (1823). Que ne donneraient pas les amateurs pour avoir un *Shakspeare* traduit de ce style ! C'est dans le *Comte de Carmagnola* que se trouve la plus belle ode qui ait encore été faite au XIXe siècle, du moins à mon avis :

I fratelli hanno ucciso i fratelli !

presque sifflé. Le public se montra sévère ; un air fort difficile et chanté avec une perfection froide par madame Camporesi, ne le désarma pas. Cet air fut appelé l'air de *guirlande*, parce que Bianca le chante en tenant une guirlande à la main. Il n'y eut qu'un morceau neuf dans *Bianca e Faliero*, le quartetto ; mais ce morceau et le trait de clarinette surtout, sont au nombre des plus belles inspirations qu'aucun maître ait jamais eues. Je le dis hardiment, et si ce n'est avec vérité, du moins avec une pleine conviction, il n'y a rien dans *Otello* ou dans la *Gazza ladra* de comparable à ce quartetto ; c'est un moment de génie qui dure dix minutes. Cela est aussi tendre que Mozart, sans être aussi profondément triste. Je mets hautement ce quartetto au niveau des plus belles choses de *Tancrède* ou de *Sigillara*.

A peine ce morceau avait-il paru, qu'on le plaça dans la musique d'un ballet joué au même théâtre. Le même public l'entendit ainsi pendant six mois de suite, tous les soirs, sans en être jamais rassasié ; toujours à ce moment l'on faisait silence.

Lorsque je redoute d'avoir placé quelques exagérations dans le présent livre sur la musiqne, je n'ai qu'à me chanter la cantilène de ce quartetto, et aussitôt je me sens plein de courage ; une voix intérieure me dit : Tant pis pour ceux qui ne sentent pas ainsi. Pourquoi prennent-ils un livre qui n'est pas fait pour eux ?

CHAPITRE XXXIX

ODOARDO E CRISTINA.

L'année qui précéda *Bianca e Faliero*, Rossini avait joué un bien mauvais tour à un impresario de Venise; le public de Milan ne l'ignorait pas, et la crainte d'applaudir de la vieille musique fut pour beaucoup dans le froid accueil fait à *Bianca*. Au printemps de 1819, l'impresario du théâtre de *San Benedetto* à Venise, avait engagé Rossini moyennant quatre ou cinq cents sequins; prix énorme en Italie. Le libretto que l'impresario envoya à Naples était intitulé: *Odoardo e Cristina*.

Rossini, amoureux fou alors de mademoiselle Ch***, ne se détermina à quitter Naples que quinze jours avant celui où le théâtre de Venise devait ouvrir. Pour faire prendre patience à l'impresario, il lui avait expédié de temps à autre quantité de beaux morceaux de musique. A la vérité les paroles étaient un peu différentes de celles qu'on avait envoyées de Venise; mais qui fait attention aux paroles d'un opéra seria ? C'est toujours *felicità*, *felice ognora*, *crude stelle*, etc.; et à Venise personne ne lit un libretto serio, pas même, je crois, l'impresario qui le paie. Rossini parut enfin, neuf jours seulement avant la première représentation. L'opéra commence, il est applaudi avec transport; mais par malheur il y avait au parterre un négociant napolitain qui chantait le motif de tous les morceaux avant les acteurs. Grand étonnement des voisins. On lui demande où il a entendu la musique nouvelle. « Hé! ce qu'on vous joue, leur « dit-il, c'est *Ricciardo e Zoraïda* et *Ermione* que nous avons « applaudis à Naples il y a six mois; je me demande seulement « pourquoi vous avez changé le titre. De la plus belle phrase du « duetto de *Ricciardo*,

Ah nati in ver noi siamo,

« Rossini en a fait la cavatine de votre opéra nouveau; il n'a pas « même changé les paroles. »

Dans l'entr'acte et pendant le ballet, cette nouvelle fatale se répand bien vite au café, où les premiers diletanti du pays étaient occupés à motiver leur admiration. A Milan, la vanité nationale eût été furibonde; à Venise on se mit à rire. Le charmant Ancillo (poëte célèbre) fit sur-le-champ un sonetto sur le malheur de Venise et le bonheur de mademoiselle Ch***. Cependant l'impresario, furieux, et que ce bruit fatal allait ruiner, cherche Rossini; il le trouve: « Que t'ai-je promis? lui répond « celui-ci d'un grand sang-froid, de te faire de la musique qui « fût applaudie. Celle-ci a réussi, *e tanto basta.* Au reste, si tu « avais le sens commun, ne te serais-tu pas aperçu, aux bords « des cahiers de musique tout roussis par le temps, que c'était de « la vieille musique que je t'envoyais de Naples? Va, pour un « impresario qui doit être fripon et demi, tu n'es qu'un sot. »

De la part de tout autre, cette réponse eût mérité un coup de stylet; mais l'impresario aimait la musique. Ravi de celle qu'il venait d'entendre pour la première fois, il pardonna les faiblesses de l'amour à un homme de génie [1].

Cette idée expéditive qui vint à Rossini pour Venise n'était que le *parti extrême* de sa manière de faire. L'essentiel pour lui, depuis quelques années, c'est de donner ses opéras en des lieux différents; il y ajoute alors un ou deux morceaux réellement nouveaux; tout le reste n'offre qu'une forme nouvelle donnée à d'anciennes idées. C'est ainsi que le sentiment de la nouveauté, si essentiel au *beau musical*, manque souvent au dilettante instruit en entendant cette musique d'ailleurs si piquante et si vive.

De là l'extrême difficulté de répondre à cette question: Quel est le plus bel opéra de Rossini?

Je laisse à part la question de la préférence que l'on peut accorder à la simplicité du style de *Tancrède* sur le luxe et les roulades changées en *motifs* du style de *Ricciardo e Zoraïde*.

Dans l'ouverture du *Barbier*, il y a un petit passage fort agréable. Hé bien! ce motif est déjà dans *Tancrède*, et Rossini l'a repris plus tard dans *Elisabeth*. A cette dernière fois, il en a fait un duetto, et c'est celle des trois tentatives où il a le mieux

1. On m'écrit de Turin que madame Pasta y a donné *Odoardo e Cristina* avec le plus grand succès (1822). On a placé dans *Odoardo* les plus beaux morceaux des opéras de Rossini, inconnus à Turin.

réussi. C'est donc sous la forme de *duetto* qu'il faut avoir le bonheur de rencontrer cette charmante idée pour la première fois ; mais il faut implorer le hasard. Si vous l'avez déjà vue dans le *Barbier* ou dans *Tancrède*, il se peut très-bien que le duetto vous impatiente. Si j'avais un piano et quelqu'un pour en bien jouer, je vous citerais trente exemples de ces transformations de Rossini.

Il y aurait un travail curieux à faire ; ce serait la liste de tous les morceaux de musique *réellement différents* des opéras de Rossini, et ensuite la liste des morceaux *bâtis* sur la même idée avec l'indication du duetto ou de l'air où elle est présentée avec le plus de bonheur.

J'ai vu à Naples, dans le cercle de mes connaissances, vingt jeunes gens en état de faire ce travail en deux jours, et avec autant de facilité qu'on écrirait à Londres un morceau de critique sur le onzième chant de *Don Juan;* ou à Paris, un grand article profond sur le crédit public, ou une diatribe plaisante sur les tours de page joués par le ministre à tel président du conseil. Il y a, à Naples, cent jeunes gens courant la société qui, au besoin, écriraient un opéra-comique comme *Ser Marc Antonio* ou le *Baron de Dolsheim*, et cela en six semaines. La différence, c'est que ces opéras ne coûteraient que quinze jours aux maestri qui ont reçu une éducation régulière dans les conservatoires.

Mes amis de Naples disaient qu'il n'y a rien au monde de si facile que de ressusciter cinquante chefs-d'œuvre de Paisiello ou de Cimarosa. Il faut d'abord attendre qu'ils soient complétement oubliés; ce sera une affaire faite en 1825. On ne joue plus à Naples, de tous les opéras de Paisiello, que la *Scuffiara :* alors, quelque manœuvre élégant et spirituel, quelque maestro qui se repose et qui ne peut travailler pour cause de santé, M. Pavesi, par exemple, prendra le *Pirro* de Paisiello, supprimera les récitatifs, renforcera l'accompagnement, et ajoutera des *finales*. Le travail le plus important sera de transformer dans chaque acte, le morceau le plus original en *finales*. Peut-être que, chemin faisant, on retombera sur les airs les plus connus de nos grands maîtres actuels. Quel dommage pour moi si l'on allait déterrer le beau quartetto de *Bianca e Faliero!*

Au point où il en est, Rossini a le plus pressant besoin de quelques chutes bien piquantes et bien humiliantes. Malheureusement je ne vois guère que Naples ou Milan qui soient dignes

de le siffler, partout ailleurs ce sera de la haine, mais non pas un jugement. Il a passé l'année 1822 à Vienne; ce sera Londres qui le possédera, dit-on, en 1824. A Londres, Rossini, loin du théâtre ordinaire de sa gloire, n'en aura que plus de facilité à donner de la vieille musique pour nouvelle; son défaut naturel va se renforcer.

Pour le piquer d'honneur, l'impresario de Londres devrait lui proposer de mettre en musique les libretti de *Don Juan* ou du *Mariage secret*.

CHAPITRE XL

DU STYLE DE ROSSINI.

Avant de finir, il faudrait dire un mot des particularités du style de Rossini; c'est là une des nécessités de mon sujet. Parler peinture dans un livre et louer des tableaux est déjà d'une difficulté épouvantable; mais les tableaux laissent au moins des souvenirs distincts, même aux sots. Que sera-ce de parler musique! A quelles phrases singulières et ridicules ne sera-t-on pas conduit? — Le lecteur pense qu'il n'ira pas chercher les exemples bien loin.

La bonne musique n'est que notre *émotion*. Il semble que la musique nous fasse du plaisir en mettant notre imagination dans la nécessité de se nourrir momentanément d'illusions d'un certain genre. Ces illusions ne sont pas calmes et sublimes comme celles de la sculpture, ou tendres et rêveuses comme celles des tableaux du Corrége.

Le premier caractère de la musique de Rossini est une rapidité qui éloigne de l'âme toutes les émotions sombres si puissamment évoquées des profondeurs de notre âme par les notes lentes de Mozart. J'y vois ensuite une fraîcheur qui, à chaque mesure, fait sourire de plaisir. Aussi toutes les partitions semblent-elles lourdes et ennuyeuses auprès de celle de Rossini. Si Mozart débutait aujourd'hui, tel serait le jugement que nous porterions de sa musique. Pour qu'il pût nous plaire, il faudrait l'entendre quinze jours de suite; mais on le sifflerait dès le premier. Si Mozart résiste à Rossini, si nous le préférons souvent, c'est qu'il est fort de notre antique admiration et du souvenir des plaisirs qu'il nous a donnés.

Ce sont en général les caractères les plus insensibles à la crainte du ridicule qui préfèrent hautement Mozart. Les amateurs vulgaires en parlent comme les littérateurs vulgaires de Fénelon. Ils le louent, et seraient au désespoir d'écrire comme lui.

Si la musique de Rossini n'est jamais pesante, elle lasse bien

vite. Les amateurs les plus distingués d'Italie qui l'entendent depuis douze ans, commencent depuis quelque temps à demander du nouveau. Que sera-ce dans vingt années d'ici, quand le *Barbier de Séville* sera aussi vieux que le *Matrimonio segreto* ou le *Don Juan?*

Rossini est rarement triste, et qu'est-ce que la musique sans une nuance de tristesse pensive ?

I am never mery when I hear sweet musick[1] (Merchant of Venice), a dit celui des poëtes modernes qui a le mieux connu le secret des passions humaines, l'auteur de *Cymbeline* et d'*Otello.*

Dans ce siècle expéditif, Rossini a un avantage; il se passe d'attention.

Dans un drame où la musique cherche à exprimer la nuance ou le degré de sentiment indiqué par les paroles, il faut prêter quelque attention pour être ému, c'est-à-dire pour avoir du plaisir. Il y a même quelque chose de plus rigoureux, il faut avoir de l'âme pour être ému. Dans une partition de Rossini, au contraire, où chaque air ou duetto n'est trop souvent qu'un brillant morceau de concert[2], il ne faut que le plus léger degré d'attention possible pour avoir du plaisir; et, chose bien avantageuse, la plupart du temps il n'est pas nécessaire d'avoir ce que les gens romanesques appellent de l'âme.

Je sens bien que j'ai besoin de justifier une assertion aussi hardie. Voulez-vous ouvrir le piano et vous rappeler, dans le *Matrimonio segreto*[3], Carolina se trouvant heureuse avec son amant à la première scène du premier acte? Elle fait une réflexion tendre sur le bonheur dont ils pourraient jouir :

Se amor si gode in pace.

Ces paroles si simples ont produit une des plus belles phrases musicales qui existent au monde. Rosine, dans le *Barbier de Séville*, trouve son amant fidèle après l'avoir cru, dans toute la force du terme, un monstre d'ingratitude comme de bassesse, un homme qui la vendait au comte Almaviva; Rosine, dans ce moment de bonheur, l'un des plus ravissants qu'il soit donné à l'âme

1. « Je ne puis être gai quand j'entends une douce mélodie. »
2. Surtout dans les opéras écrits à Naples pour mademoiselle Colbrand.
3. Si je cite souvent *le Mariage secret*, c'est qu'il est au nombre des trois ou quatre opéras parfaitement bien connus des quatre ou cinq cents dilettanti auxquels je m'adresse.

humaine de connaître; l'ingrate Rosine ne trouve à nous chanter que des *fioritures*, apparemment celles que madame Giorgi, la première Rosine, exécutait avec grâce. Ces *fioritures*, dignes d'un joli concert, ne sont sublimes pour personne, mais Rossini a voulu les faire amusantes pour tout le monde, et il y a réussi. Il n'a pas d'excuse; le bonheur dont je parle est trop grand pour n'être que de la joie. Tel est le principal défaut de sa seconde manière; il compose ses partitions en écrivant les agréments que les chanteurs étaient dans l'habitude d'ajouter *ad libitum* aux chants des autres maîtres. Ce qui n'était qu'un accessoire plus ou moins agréable, il en fait souvent le principal. Voyez les battements si fréquents dans les rôles de Galli (*Italiana in Algeri*, *Sigillara*, *Turco in Italia*, *Gazza ladra*, *Maometto*, etc.). Il faut convenir que ces agréments ont une rare élégance, beaucoup de rapidité, souvent une fraîcheur séduisante, et changent avec succès un terzetto ou un air qui devrait avoir la couleur de tel sentiment, en un très-joli et très-brillant morceau de concert. Est-on curieux d'arriver à la même vérité par une autre route? Rossini, comme tous les autres maîtres, a écrit ses opéras dans la confiance que les deux actes seraient séparés par une heure et demie de ballet ou d'entr'acte. En France, où le *naturel* n'est pas ce qui brille le plus dans la recherche des plaisirs, on croirait n'avoir pas assez de passion pour Rossini, si l'on n'écoutait pas de suite et sans désemparer, trois heures de sa musique. Cet excès musical, présenté avec tant d'esprit au public de l'Europe qui a le moins de patience et les meilleurs danseurs, est insupportable lorsqu'on représente *Don Juan* ou tel autre ouvrage *passionné*. Il n'est personne qui n'ait mal à la tête et qui ne soit mortellement fatigué à la fin des quatre actes des *Nozze di Figaro;* on croit être lassé de la musique pour huit jours : on est au contraire à mille lieues de ces mauvaises dispositions, quand on vient d'entendre de suite les deux actes de *Tancrède* ou de l'*Élisabeth*. La musique de Rossini, qui à chaque instant s'abaisse à n'être que de la musique de concert, s'accommode fort bien du bel arrangement du théâtre de Paris et sort brillante de cette épreuve. Dans tous les sens possibles, c'est de la musique faite exprès pour la France, mais elle travaille tous les jours à nous rendre dignes d'accents plus passionnés.

CHAPITRE XLI

OPINIONS DE ROSSINI SUR QUELQUES GRANDS MAÎTRES SES CONTEMPORAINS. — CARACTÈRE DE ROSSINI.

Rossini adore Cimarosa, il en parle les larmes aux yeux.

L'homme qu'il respecte le plus comme compositeur savant, c'est M. Chérubini de Paris. Que n'eût pas fait ce grand maître, si, en devenant sensible à l'harmonie allemande, son âme n'eût pas perdu tout amour ou plutôt toute sensibilité pour la mélodie de sa patrie!

Si Mayer écrivait encore, Rossini en aurait peur; Mayer, en revanche de cette preuve d'estime, aime tendrement son jeune rival et avec toute la bonne foi d'un cœur bavarois.

Rossini a une très-haute opinion de M. Pavesi, qui a écrit des morceaux de la première force; il déplore le sort de cet artiste, qui, jeune encore, est forcé à l'inaction par une santé languissante. J'ai ouï dire à l'auteur du *Barbier* qu'il n'y a rien à faire après Fioraventi, dans cette sorte de style bouffe qui s'appelle *nota e parola*. Il ajoutait qu'il ne concevait rien de plus absurde au monde que la prétention de vouloir essayer de la musique bouffe, après le point de perfection absolue où Paisiello, Cimarosa et Guglielmi ont porté ce genre.

Il est évident d'après cet aveu, qu'il ne voit pas l'existence d'une nouvelle sorte de *beau idéal*. Les hommes ont trop peu changé depuis Guglielmi, continue Rossini, pour qu'il soit possible de leur présenter une nouvelle sorte de *beau idéal;* attendons que dans cinquante ans un nouveau public proclame de nouvelles exigences, alors nous le servirons chacun suivant notre génie. J'abrége un peu le raisonnement de Rossini, mais je n'en altère pas le sens général. Je le vis un jour soutenir à ce sujet une thèse furibonde contre un pédant de Berlin, qui opposait des phrases de Kant aux *sentiments* d'un homme de génie. Je voudrais bien à ce sujet que le nord rentrât un peu en lui-même et se jugeât, lui, sa gaieté et sa capacité pour la musique. Il trouve

trop bouffonnes certaines parties de la musique de Rossini (le *Miroir*, décembre 1821, parlant du *finale : cra cra* de l'*Italiana in Algeri*, dont le style n'est pourtant que de *mezzo carattere*). Quels signes de détresse n'auraient pas donnés ces pauvres littérateurs du Nord, s'ils se fussent rencontrés face à face avec la vraie musique bouffe, avec l'air *Signor si, lo genio è bello*[1]*!* du pédant dans la *Scuffiara* de Paisiello, ou l'air *Amicone del mio core* de Cimarosa, etc., etc.! Quand on est insensible à ce point aux prodiges d'un air, ne serait-il pas prudent et philosophique de se taire?

Que le Nord s'occupe de sociétés bibliques et d'idées d'utilité, et d'argent; qu'un pair d'Angleterre, riche de plusieurs millions, passe une journée à discuter gravement avec son homme d'affaires, une réduction de vingt-cinq pour cent à faire à ses nombreux fermiers; le pauvre Italien qui voit ses chaînes rivées et les tyrannies qu'il endure redoublées par l'influence de ces gens si humains et si pieux, sait ce qu'il doit penser de tant de vertu[2]. Il jouit des arts, il sait goûter le *beau* sous toutes les formes dont la nature se plaît à l'environner, et regarde l'homme triste du Nord avec plus de pitié que de haine. *Que voulez-vous? ces gens tristes et pieux commandent à huit cent mille barbares qui aiment mieux notre climat que leurs neiges*, me disait en baissant la tête le plus aimable des pauvres habitants de Venise; *notre seule vengeance, c'est qu'ils crèvent d'ennui.*

Que l'homme puissant, du haut de son noble orgueil et du milieu de son luxe, abaisse un regard de pitié sur le pauvre Rossini qui, en treize ans de travaux sans relâche, et en ne se permettant jamais aucune dépense inutile, n'a pu arriver à mettre de côté soixante ou quatre-vingt mille francs pour ses vieux jours. Je répondrai : pauvreté n'est pas malheur pour un grand homme; un piano ou un sot suffit à son amusement. Quelque part qu'il se présente en Italie, dans la plus chétive auberge comme dans le salon d'un prince, le nom de Rossini suffit pour attirer tous les yeux; on lui cède toujours la première place, ou celle qu'il occupe devient la première; il se voit

1. En napolitain, le pédant dit à la marchande de modes : C'est une belle idée que tu as là de m'aimer! Tu auras beau courir le monde, que pourras-tu trouver de comparable à moi? Sera-ce en Asie?..... sera-ce en Amérique? etc.

2. Voyage de Sharp et d'Eustace, proclamation de lord Bentinck aux Génois; les amiraux Nelson et Caraccioli; Anecdote du cadavre debout sur la mer.

l'objet de transports et d'égards venant du cœur, que le plus grand seigneur n'obtient plus aujourd'hui en Italie qu'autant qu'il dépense gaiement cent mille francs par an. Rossini, jouissant par la gloire de tous les avantages de la grande opulence, ne voit sa pauvreté que lorsqu'il pense au nombre de pièces d'or qu'il possède. C'est à cause du rang unique qu'il occupe en Italie, qu'il était si gauche de lui conseiller de venir à Paris, où, après avoir été la chose curieuse pendant six semaines, il serait bien vite retombé à la suite de cinq cents conseillers d'État, ambassadeurs, généraux, etc., tous personnages plus importants que lui. En Italie, toutes les places ne sont que des mascarades aux yeux de la société, qui n'estime exactement que l'argent qu'elles rapportent.

Avant son mariage avec Mlle Colbrand (1821), qui lui a apporté vingt mille livres de rentes, Rossini n'achetait que deux habits par an; du reste, il avait le bonheur de ne jamais songer à la prudence : or, qu'est la prudence autre chose pour un homme peu riche que *la peur de manquer ?* Que les gens qui se proclament raisonnables fassent donc leur plaisir le plus doux de ce sentiment agréable : la *peur*. Rossini, sûr de son génie, vivait au jour le jour et sans songer au lendemain. Il peut être à la mode dans le Nord, mais jamais il ne plaira bien intimement à des gens si différents de lui. Ce qui peut arriver, c'est qu'il se forme une nouvelle génération moins affectée, moins prosternée devant la *noblesse* du style et qui ne s'épouvante pas tant du *cra cra* du *finale* de *l'Italiana in Algeri.* Alors on comprendra en France, 1° le *bonheur*, 2° le *génie* italiens.

Rossini et tous les Italiens estiment Mozart, mais pas autant que nous, mais plutôt comme symphoniste incomparable, qu'en sa qualité de compositeur d'opéras. Ils n'en parlent jamais que comme d'un des plus grands hommes qui aient jamais existé; mais même dans D. Juan, ils trouvent les défauts de l'école allemande, c'est-à-dire pas de *chant pour les voix ;* du chant pour la clarinette, du chant pour le basson, mais rien ou presque rien pour cet instrument admirable lorsqu'il ne crie pas : la *voix humaine*.

J'ai entendu Rossini parler avec un accent sérieux, ce qui n'est pas peu dire pour lui, du seul talent qui eût pu balancer sa réputation et s'en faire une égale, *Orgitano ;* cet aimable jeune homme annonçait au monde un successeur de Cimarosa, lors-

qu'il fut enlevé dans la fleur de la jeunesse (1803), nouvel exemple des dangers du génie. Il faut une organisation toute particulière, toute la folie et le feu des passions fortes, et cependant que ces passions ne vous dévorent pas dès l'entrée dans la vie. J'ai honte de cette phrase qui, en italien, serait toute simple.

Pour Paisiello, Rossini en parle comme du plus inimitable des hommes. Ce fut le génie du genre simple et de la grâce naïve, et il a rendu sa manière désormais impossible. Paisiello a obtenu les effets les plus étonnants avec la plus grande simplicité possible de mélodie, d'harmonie et d'accompagnements. Il n'y a plus de mélodie simple à entreprendre, dit Rossini; dès qu'on y songe un quart d'heure il se trouve qu'on retombe dans Paisiello et qu'on le copie avant de le connaître. Rossini peut parler savamment des ouvrages de tous les maîtres; il lui suffit d'avoir joué une seule fois sur le piano, une partition quelconque pour la savoir par cœur et ne plus l'oublier. Aussi, sait-il tout ce qui a été écrit avant lui; et cependant on ne voit jamais d'autre papier de musique dans sa chambre que du papier blanc rayé.

Quel que soit le mot que la postérité dise sur Rossini, elle ne pourra s'empêcher de convenir qu'il est, pour la facilité du travail, ce que fut Paisiello pour la simplicité des mélodies.

CHAPITRE XLII

ANECDOTES.

Si j'étais assuré que mes lecteurs voudront bien se rappeler que cet ouvrage-ci est une simple biographie, et que ce genre permet de descendre aux détails les plus simples, je raconterais un trait de paresse de Rossini. Dans une journée très-froide de l'hiver de 1813, il se trouvait campé dans une mauvaise chambre d'auberge à Venise, et composait au lit pour ne pas faire de feu. Son duetto terminé, il faisait alors la partition de *il Figlio per azzardo*, la feuille de papier lui échappe des mains, et descend en louvoyant sur le plancher; Rossini la cherche en vain des yeux, la feuille était allée tomber sous le lit. Il étend le bras hors du lit, et se penche pour tâcher de la saisir; enfin, prenant du froid, il se renveloppe dans sa couverture et se dit : Je vais récrire ce duetto, rien de plus facile; je m'en souviendrai bien. Mais aucune idée ne lui revient; il est plus d'un quart d'heure à s'impatienter; il ne peut se rappeler une note. Enfin il s'écrie en riant : « Je suis bien dupe; je vais refaire le duetto. Que les « compositeurs riches aient du feu dans leurs chambres, moi je « ne me donne pas la peine de ramasser les duetti qui tombent; « d'ailleurs, c'est de mauvais augure. »

Comme il achevait le second duetto, arrive un de ses amis à qui il dit : Pourriez-vous m'avoir un duetto qui doit être sous mon lit? L'ami atteint le duetto avec sa canne, et le donne à Rossini. Maintenant, dit Rossini, je vais vous chanter les deux duetti, dites-moi celui qui vous plaît le plus. L'ami du jeune compositeur donna la préférence au premier; le second était trop rapide et trop vif pour la situation. Rossini en fit, sans perdre de temps, un terzetto pour le même opéra. La personne de qui je tiens l'histoire, m'assure qu'il n'y avait pas le moindre trait de ressemblance entre les deux duetti. Le terzetto fini, Rossini s'habille à la hâte, en jurant contre le froid, sort avec son ami pour aller se chauffer au Casin, et prendre une tasse de

café; et il envoie le domestique du Casin porter le duetto et le terzetto au copiste du théâtre de *San Mosè*, pour lequel il travaillait alors.

Pour l'Italie, rien n'est aimable comme la conversation de Rossini, et rien ne peut lui être comparé; c'est un esprit tout de feu, volant sur tous les sujets, et y prenant une idée agréable, vraie et grotesque. A peine avez-vous saisi cette idée, qu'une autre lui succède. Une telle facilité serait plus étonnante qu'agréable, si le volcan de ces idées nouvelles n'était entrecoupé de récits charmants qui reposent. Ses courses éternelles, pendant douze années, composées d'arrivées et de départs, comme il le dit lui-même en parlant de sa vie, ses relations avec les artistes, les plus fous des hommes, et avec la partie gaie et heureuse de la haute société, l'ont abondamment fourni des anecdotes les plus bizarres sur la pauvre espèce humaine. « Je « serais un grand sot d'inventer et de mentir, dit Rossini[1], « quand quelque homme atrabilaire ou envieux gâte les plai- « sirs de la société en lui contestant la vérité de ses récits. Par « état, j'ai toujours eu affaire à des chanteurs et à des canta- « trices; on connaît leurs caprices, et plus j'étais célèbre, plus « j'ai eu à subir des caprices étranges. A Padoue, l'on m'a obligé « à venir *faire le chat* dans la rue, tous les jours à trois heures « du matin, pour être reçu dans une maison où je désirais fort « entrer; et comme j'étais un maître de musique orgueilleux de « mes belles notes, on exigeait que mon miaulement fût *faux*. « J'ai vu dans ma chambre, et j'aurais vu dans mon antichambre (si j'en avais eu), la plupart des amateurs riches d'Ita- « lie qui finissent toujours par se faire entrepreneurs de spec- « tacle par amour pour quelque *prima donna*. Enfin, l'on dit « que je n'ai pas été sans quelques succès auprès des femmes, et « je vous prie de croire que ce ne sont pas les sottes que j'ai « choisies. J'ai eu à souffrir d'étranges rivalités; j'ai changé de « ville et d'amis trois fois par an pendant toute ma vie; et, grâce « à mon nom, presque partout j'ai été présenté et intime avec « tout ce qui en valait la peine, deux fois vingt-quatre heures « après mon arrivée quelque part, etc., etc. »

1. S'il convient jamais à M. Rossini de contester quelque phrase de ces chapitres, je la désavoue par avance; je serais au désespoir de manquer de délicatesse envers l'un des hommes pour qui j'ai le respect le plus senti. Je n'admets qu'une *noblesse*, celle des talents, ensuite celle de la haute vertu; les gens qui ont fait de grandes choses ou qui sont immensément riches peuvent être admis ensuite.

Rossini a le grand malheur de ne rien respecter que le génie; il ne ménage rien, il ne se refuse rien dans ses plaisanteries; tant pis pour qui est ridicule : mais il n'est point méchant; il rit le premier comme un fou de ses plaisanteries et puis les oublie. On l'invite à chanter à Rome, chez un cardinal, un *caudataire* s'approche pour le prier de ne chanter que le moins possible des chants d'amour; Rossini chante des polissonneries en *bolonais* que personne ne comprend; il rit et pense à autre chose. Sans cette fertilité et cette rapidité dans l'esprit, il n'aurait pu suffire à ses ouvrages. Songez qu'il s'est toujours beaucoup amusé; qu'étant pauvre, il ne peut se faire aider dans la moindre chose pour ses partitions, et que cependant, avant l'âge de trente-deux ans, il a donné quarante-cinq opéras ou cantates.

Rossini a un talent incroyable pour contrefaire les gens qui l'approchent. Il trouve de quoi faire rire aux éclats, dans le geste et la tournure de ceux de ses amis qui semblent les plus remarquables par la simplicité de leurs manières. Vestris, le premier acteur comique de l'Italie et peut-être du monde [1], lui disait qu'il aurait eu un talent décidé pour le métier d'acteur. Rossini parodie d'une manière étonnante *De' Marini*, comédien emphatique et quelquefois sublime qui passe pour le premier talent d'Italie. Quand Rossini se met à faire *De' Marini*, on commence par rire de la ressemblance, et l'on finit par être ému. Je parle des gens sensibles à la déclamation française et chantante. Comme Alfieri a suivi strictement Racine et Voltaire tout en injuriant la France, de même les acteurs italiens chantent les vers comme les chantaient les acteurs français que Mlle Raucourt mena en Italie par privilége impérial, vers l'an 1808. Comme les acteurs français aussi, ils ne sont bons que dans le comique, où la rapidité du débit empêche le *chant* jusqu'à un certain point. Vestris seul est exempt d'affectation, et mérite certainement une réputation européenne. Je n'ai mis ici ces deux ou trois idées que parce qu'elles ont été souvent un sujet de débat entre Rossini et l'un de ses admirateurs; Rossini, en *Italien patriote*, soutient que tout est parfait en Italie (excepté certains personnages), et que nous ne sommes que des jaloux de mauvaise foi lorsque nous n'en convenons pas.

1. Le comique, en Italie, c'est se tromper dans la route du bonheur que l'on brûle d'atteindre, et ce bonheur n'est pas toujours et uniquement placé dans l'imitation des manières de la haute société.

Cela vaut bien le *Constitutionnel* et le *Miroir* parlant *musique* et *honneur national.* Animé par les discussions du parti romantique, qui, en Italie, prétend qu'il ne faut pas chanter les vers, Rossini s'avisa en 1820 de prendre un rôle dans une comédie bourgeoise de Naples, où jouaient des jeunes gens de la première distinction. De' Marini était au nombre des spectateurs, et convint, ainsi que nous tous, que Rossini était étonnant. « Il lui manque, disait De' Marrini, l'usage des planches; « du reste il est impossible d'être plus vrai, et il n'y a pas deux « acteurs en Italie capables de le faire oublier dans un rôle qu'il « aurait adopté. »

Rossini fait des vers tant qu'on veut pour ses opéras, et souvent corrige un peu l'emphase des *libretti serj* qu'on lui présente. Il est le premier à s'en moquer; quand il a fini un air, il déclame devant les amis qui se trouvent autour de son piano, et en en faisant ressortir tout le ridicule, les étranges paroles dont il vient de faire la fortune par sa musique. Quand il a fini de rire: *E però, in due anni questo si canterà da Barcelona a Pietroburgo* (et pourtant dans deux ans cela se chantera de Barcelone à Pétersbourg) : *gran trionfo della musica!* Par un goût naturel, bien rare en son pays, Rossini est ennemi né de l'emphase. Il faut savoir qu'en Italie l'emphase est pour les beaux-arts ce que sont ici la recherche, l'affectation, le bel esprit et la froideur maniérée. Tout indique que la nature avait donné à la musique dans Rossini un beau génie pour le genre de *mezzo carattere.* Le malheur a voulu qu'il ait trouvé à Naples mademoiselle Colbrand reine du théâtre; un malheur plus grand a été qu'il ait pris de l'amour pour elle; s'il eût rencontré à sa place une actrice bouffe, la *Marcolini*, par exemple, ou la *Gafforini* dans la fleur de la jeunesse, au lieu de nous donner des plaies d'Égypte, il eût continué à faire des *Pietra del Paragone* et des *Italiana in Algeri.* Mais nous, pour n'être pas indignes des grands hommes, songeons à apprendre à aimer un grand génie malgré les nécessités que ses passions, sa position, ou le mauvais goût de ses contemporains ont imposées à son talent. En aimerons-nous moins le Corrége, parce que le goût plus ou moins baroque des chanoines de son temps l'a obligé de peindre des coupoles, et à présenter de grandes figures dans d'étonnants raccourcis, *di sotto in sù?*

DERNIER MOT.

Vif, léger, piquant, jamais ennuyeux, rarement sublime, Rossini semble fait exprès pour donner des extases aux gens médiocres. Cependant, surpassé de bien loin par Mozart dans le genre tendre et mélancolique, et par Cimarosa dans le style comique et passionné, il est le premier pour la vivacité, la rapidité, le piquant et tous les effets qui en dérivent. Aucun opéra buffa n'est écrit comme *la Pietra del paragone*. Aucun opéra seria n'est écrit comme *Otello* ou *la Donna del Lago*. *Otello* ne ressemble pas plus aux *Horaces* qu'à *Don Juan*; c'est une œuvre à part. Rossini a peint cent fois le plaisir de l'amour heureux, et, dans le duetto d'Armide, d'une manière inouïe jusqu'ici; quelquefois il a été absurde, mais jamais il n'a manqué d'esprit, pas même dans l'air gai de la fin de la *Gazza ladra*. Enfin, également hors d'état jusqu'ici d'écrire sans fautes de sens, ou sans déceler au bout de vingt mesures la présence du génie, depuis la mort de Canova Rossini se voit le premier des artistes vivants. Quel rang lui donnera la postérité? C'est ce que j'ignore.

Si vous vouliez me promettre le secret, je dirais que le style de Rossini est un peu comme le Français de Paris, vain et vif plutôt que gai; jamais passionné, toujours spirituel, rarement ennuyeux, plus rarement sublime.

LISTE CHRONOLOGIQUE [1]

Des Œuvres de Gioacchino Rossini.

Au mois d'août 1808, Rossini composa au lycée de Bologne une symphonie et une cantate intitulée *Il pianto d'Armonia.*

1. DEMETRIO E POLIBIO; c'est le premier ouvrage de Rossini; il l'écrivit dit-on au printemps de 1809, mais cet opéra n'a été exécuté qu'en 1812, à Rome, au théâtre *Valle*. Il fut chanté par le tenor Mombelli, ses deux filles, Marianne et Ester, et le basso Olivieri. Rien ne prouve que par coquetterie Rossini n'ait pas un peu retouché cette musique en 1812. M. Mombelli est son parent. Le libretto fut écrit par madame Viganò Mombelli, mère de Marianne Mombelli aujourd'hui madame Lambertini, et de mademoiselle Esther Mombelli, qui chante encore et fort bien. (1817.)

2. LA CAMBIALE DI MATRIMONIO, 1810 *farza* (*farza* veut dire opéra en un acte) écrit à Venise pour la *stagione dell' autunno* [2]. Cet opéra a été le premier ouvrage de Rossini exécuté sur la scène : il fut chanté à *San-Mosè* par Rosa Morandi, Luigi Raffanelli, Nicola de Grecis, Tommaso Ricci.

1. La musique ne laisse aucun monument en Italie; je me suis vu souvent dans la nécessité d'écrire vingt lettres pour savoir avec précision l'époque de la composition d'un opéra, et souvent l'on m'a donné en réponse trois ou quatre dates également probables. J'ai des lettres qui me disent que *Ciro*, opéra de Rossini, a été représenté pour la première fois en deux villes et en trois années différentes. Par ces considérations, je prie le lecteur bénévole de pardonner quelques erreurs de détail; il fallait beaucoup plus de temps et de patience que je n'en ai pour lui présenter une véritable histoire de Rossini, inattaquable dans toutes ses assertions. Tout ce que je puis espérer, c'est que les conclusions générales que l'auteur tire des faits montreront que suivant sa manière de voir et de sentir, il les a envisagés d'une manière correcte.

2. Je laisse leurs noms italiens aux saisons théâtrales; nous n'avons point d'usages correspondants, et par conséquent toute traduction serait inexacte. On sait qu'à chaque saison les troupes chantantes se renouvellent. La *stagione del carnavale* commence le 26 décembre; la *primavera* commence le 10 avril, et l'*autunno* le 15 août. Dans certaines villes, les époques de l'*autunno* et de la *primavera* varient un peu : à Milan, il y a quelquefois un *autunnino*. Quant au carnaval, il commence invariablement le jour de la seconde fête de Noël.

3. L'EQUIVOCO STRAVAGANTE, 1811, *autunno*. Écrit à Bologne pour le théâtre *del Corso*. Chanteurs, Marietta Marcolini, Domenico Voccani, Paolo Rosich.

4. L'INGANNO FELICE, 1812. Carnaval, Venise, théâtre *San-Mosè*. Chanteurs, Teresa Belloc, Rafaele Monelli, Luigi Raffanelli, Filippo Galli.

Galli eut le plus grand succès dans le rôle du paysan Tarobotto, chef des mineurs. C'est le premier des ouvrages de Rossini qui soit resté au théâtre. Il y a un terzetto célèbre écrit pour madame Belloc [1], Galli et le tenor *Monelli*.

5. CIRO IN BABILONIA, oratorio, 1812. Écrit à Ferrare, pour le carême. Cet oratorio fut exécuté au *teatro communale* par Mlla Marcolini, Elisabetta Manfredini, Eliodoro Bianchi.

6. LA SCALA DI SETA, *farza*, 1812. Venise, *primavera*. Exécuté au théâtre *San-Mosè* par Maria Cantarelli, Rafaele Monelli tenor, Tacci et de Grecis excellent *buffo cantante*, qui est encore au théâtre en 1823.

7. LA PIETRA DEL PARAGONE, 1812, Milan, *autunno*. Chanté à *la Scala* par Mlla Marcolini prima donna, Claudio Bonoldi tenor, Filippo Galli.

8. L'OCCASIONE FA IL LADRO, *farza*, 1812, Venise, *autunno*. Chanté au théâtre *San-Mosè* par la jolie Graciata Canonici, qui depuis a fait les beaux jours du théâtre *dei Fiorentini* à Naples, où Pellegrini lui donna des leçons; par l'excellent bouffe Luigi Pacini, et par Tommaso Berti.

9. IL FIGLIO PER AZZARDO, *farza*, 1813, Venise, carnaval, au théâtre *San-Mosè*. Exécuté par Teodolinda Pontiggia, Tommaso Berti, Luigi Raffanelli et de Grecis. Ces deux derniers bouffes sont du premier mérite.

10. TANCREDI, 1813, Venise, carnaval, au grand théâtre *della Fenice*. Opéra séria, le premier de ce genre écrit par Rossini (à l'exception de *Demetrio e Polibio* qui n'a été joué qu'en 1812), chanté par mesdames Malanotti, Élisabeth Manfredini et par Pietro Todran.

11. L'ITALIANA IN ALGERI, 1813, Venise, *estate*, chantée au théâtre de *San-Benedetto* par Mlla Marcolini, le tenor Serafino Gentili et Filippo Galli, si plaisant dans la belle scène du ser-

1. Qui chante encore avec succès, en 1823, au théâtre de *la Scala;* sa voix est aussi belle qu'il y a dix ans. Madame Belloc, fille d'un officier cisalpin chassé de sa patrie, a débuté à Bourg en Bresse au mois de janvier 1800.

ment au deuxième acte, que l'envie étayée par la pruderie a fait supprimer à Paris.

12. AURELIANO IN PALMIRA, 1814, Milan, carnaval. Chanté au théâtre de *la Scala* par Velluti, Lorenza Corea, le tenor Luigi Mari, Giuseppe Fabris, Eliodoro Bianchi, Filippo Galli. Le premier acte est écrit beaucoup plus haut que le second : c'est qu'il fut composé pour Davide qui prit la rougeole, et ne put pas chanter; le second acte fut écrit pour Luigi Mari, qui chanta le rôle du tenor d'abord destiné à Davide. Cette troupe est une des plus remarquables qui aient existé depuis vingt ans. Velluti a du succès, l'opéra tombe, Rossini vivement piqué songe à changer son *style*.

13. IL TURCO IN ITALIA, 1814, Milan *autunno*, théâtre de *la Scala*, demi-succès. Chanté par madame Maffei Festi, Davide, Galli et Luigi Paccini.

14. SIGISMONDO, 1814, Venise, théâtre *della Fenice*. Quelques soins que je me sois donnés, je n'ai pu avoir aucun détail sur cet opéra séria. La liste que je présente ici m'a coûté l'ennui d'écrire plus de cent lettres. L'on m'a envoyé comme étant du *Sigismondo*, des morceaux de musique dignes de M. Puccita (compositeur attaché à madame Catalani).

15. ELISABETTA, 1815, Naples, *autunno*. Chanté à *San-Carlo*, par mademoiselle Colbrand, mademoiselle Dardanelli, Nozzari et Garcia. Début de Rossini à Naples.

16. TORVALDO E DORLISCA, 1816, Rome, carnaval. Chanté au théâtre *Valle* par Adélaïde Sala, le tenor Donzelli, et les deux excellentes voix de basse Galli et Rainiero Remorini. L'Italie possède en 1825 quatre voix de basse excellentes : La Blache, Galli, Zuchelli et Remorini, et en seconde ligne Ambrosi.

17. IL BARBIERE DI SIVIGLIA, 1816, Rome, carnaval. Chanté au théâtre *d'Argentina* par madame Giorgi Righetti, et par Garzia, B. Botticelli et l'excellent bouffe Luigi Zamboni, qui établit le rôle de Figaro.

18. LA GAZZETTA, 1816, Naples, *estate*, demi-succès. Chanté au théâtre *dei Fiorentini* par deux bouffes du premier mérite : Felice Pellegrini et Carlo Casaccia le Brunet de Naples, et la jolie Margherita Chambrand, l'élève de Pellegrini.

19. L'OTELLO, 1816, Naples, *inverno*. Chanté au théâtre *del Fondo* (joli théâtre rond qui sert de succursale à *San-Carlo*) par mademoiselle Colbrand, Nozzari, Davide et le basse Benedetti.

20. LA CENERENTOLA, 1817, Rome, carnaval. Chantée au théâtre *Valle* par Gertrude Righetti, Catterina Rossi, Giuseppe de' Begnis et Giacomo Guglielmi.

21. LA GAZZA LADRA, 1817, Milan, *primavera*. Chantée à la Scala par Teresa Belloc, Savino Monelli, V. Botticelli, Filippo Galli, Antonio Ambrosi et mademoiselle Galianis.

22. ARMIDA, 1817, Naples, *autunno*. Chanté au théâtre de *San-Carlo* par mademoiselle Colbrand, Nozzari et Benedetti. Duetto célèbre.

23. ADELAÏDE DI BORGOGNA, 1818, Rome, carnaval. Chanté au théâtre *Argentina* par Élisabeth Pinotti, Élisabeth Manfredini, Savino Monelli, tenor, et Gioachino Sciarpelletti.

24. ADINA O SIA IL CALIFFO DI BAGDAD. Rossini envoya cet opéra à Lisbonne, où il fut jouée en 1818 au théâtre *San-Carlo*.

25. MOSÈ IN EGITTO, Naples, 1818. Chanté au théâtre *San-Carlo* pendant le carême, par mademoiselle Colbrand, Nozzari et Matteo Porto dont la voix superbe eut un grand succès dans le rôle de Pharaon. Nous avons grand tort de ne pas engager Porto au théâtre Louvois.

26. RICCIARDO E ZORAÏDE, 1818, Naples, *autunno*, *San-Carlo*. Chanté par mademoiselle Colbrand, Nozzari, Davide, Benedetti.

27. ERMIONE, 1819, Naples. Chanté pendant le carême au théâtre *San-Carlo* par mademoiselle Colbrand, mademoiselle Rosmunda, Pisaroni, Nozzari et Davide. Le libretto est une imitation d'*Andromaque*. Rossini s'était rapproché du genre de Gluck ; les personnages n'avaient guère d'autre sentiment à exprimer que la colère ; demi-chute.

28. EDUARDO E CRISTINA, 1819, Venise, *primavera*. Chanté au théâtre *San-Benedetto* par Rosa Morandi, Carolina Cortesi, l'une des plus jolies actrices qui aient paru sur la scène en ces derniers temps, et par Eliodoro Bianchi et Luciano Bianchi.

29. LA DONNA DEL LAGO, 4 octobre 1819, Naples. Chanté au théâtre *San-Carlo* par mademoiselle Pisaroni, l'une des moins jolies figures qu'on puisse rencontrer, et par mademoiselle Colbrand, Nozzari, Davide et Benedetti.

30. BIANCA E FALIERO, 1820, Milan, carnaval. Chanté à *la Scala* par Caroline Bassi, la seule cantatrice qui se rapproche un peu du grand talent de madame Pasta, Violante Camporesi, Claudio Bonoldi, Alessandro de' Angelis.

31. MAOMETTO SECONDO, 1820, Naples, carnaval, au théâtre *San-Carlo*. Je n'ai pu me procurer les noms de tous les chanteurs. On m'écrit que Galli joua le rôle de Mahomet aussi bien que le *Fernando* de la *Gazza ladra*.

32. MATILDE DI SHABRAN, 1821, Rome, carnaval, au théâtre d'*Apollo*, le seul théâtre passable de cette grande ville, bâti sous les Français. Cet opéra fut chanté par la jolie Catterina Liparini, Anetta Parlamagni, Giuseppe Fusconi, Giuseppe Fioravanti, Carlo Moncada, Antonio Ambrosi, Antonio Parlamagni.

33. ZELMIRA, 1822, Naples, *inverno*, chanté à *San-Carlo* par mademoiselle Colbrand, Nozzari, Davide, Ambrosi, Benedetti, et mademoiselle Cecconi.

34. SEMIRAMIDE, 1823, Venise, carnaval; au grand théâtre *della Fenice*, opéra dans le style allemand, chanté par madame Colbrand-Rossini, Rosa Mariani, excellente voix de contralto, Sinclair, tenor anglais, Filippo Galli et Lucio Mariani.

Rossini a composé plusieurs cantates; je connais les neuf suivantes :

1. IL PIANTO D'ARMONIA, 1808, exécutée au Lycée de Bologne. C'est le début de Rossini, le style est comme les parties faibles de l'*Inganno felice*.

2. DIDONE ABBANDONATA, écrite pour mademoiselle Esther Mombelli, en 1811.

3. EGLE E IRENE, 1814, écrite à Milan pour madame la princesse Belgiojoso, l'une des plus aimables protectrices de Rossini.

4. TETI E PELEO, 1816, écrite pour les noces de S. A. R. madame la duchesse de Berri, chantée au théâtre *del Fondo* à Naples, par mesdemoiselles Colbrand, Girolama Dardanelli, Margheritta Chambrand, Nozzari et David.

5. 1819, Cantate à une seule voix, écrite en l'honneur de S. M. le roi de Naples, et chantée par mademoiselle Colbrand le 20 février 1819 au théâtre *San-Carlo*.

6. Cantate exécutée devant S. M. François Ier, empereur d'Autriche, le 9 mai 1819, lorsque ce prince parut pour la première fois au théâtre *San-Carlo*. Cette cantate fut chantée par mademoiselle Colbrand, Davide et Gio.-Bta Rubini.

7. 1821. LA RICONOSCENZA, pastorale à quatre voix, exécutée à *San-Carlo* le 27 décembre 1821, pour le bénéfice de Rossini. Cette cantate fut chantée par mesdemoiselles Dardanelli et Cornelli (Chaumel), et par Rubini et Benedetti. Rossini quitta

Naples le lendemain et vint à Bologne, où il épousa mademoiselle Colbrand.

8. 1823. IL VERO OMAGGIO, cantate exécutée à Vérone durant le congrès, et en l'honneur de S. M. l'empereur d'Autriche. Cette cantate fut chantée au théâtre des *Filarmonici* par mademoiselle Tosi, jeune et belle cantatrice, fille d'un avocat célèbre de Milan, et par Velluti, Crivelli, Galli et Campitelli.

9. Un hymne patriotique, à Naples en 1820.

Autre hymne du même genre, à Bologne en 1815. Le même péché fit jadis jeter en prison Cimarosa.

Si le présent livre a une seconde édition, je supprimerai la plus grande partie des analyses d'*Otello*, de la *Gazza ladra*, d'*Elisabeth*, etc., et je placerai ici une esquisse rapide du talent de tous les compositeurs vivants, chanteurs et cantatrices, qui jouissent de quelque renom en Italie.

Ce volume offrira alors une esquisse complète de l'état actuel de la musique en Italie. Je donnerai des notices développées sur Saverio Mercadante, auteur d'*Elisa e Claudio* et de l'*Apothéose d'Hercule;* sur M. Caraffa, auteur de *Gabriella de Vergy;* sur Paccini, qui a fait un duetto sublime dans le *Baron de Dolsheim;* sur MM. Meyerbeer, Pavesi, Morlachi, auteurs de l'*Isolina* et du *Coradino*, etc., etc. Malheureusement jusqu'ici ces messieurs imitent tous Rossini.

CHAPITRE XLIII[1]

UTOPIE DU THÉATRE ITALIEN.

Probablement un des jeunes gens de vingt-six ans qui *lisent* ce chapitre, sera ministre de la maison du roi, ou administrateur des opéras, d'ici à quinze ans.

Un ministre songe au cours de la rente et à conserver sa place. Il est donc fort inutile d'adresser des observations à Son Excellence ; mais un jeune homme, en rentrant le soir de sept à huit salons bien lourds, où il est allé préparer sa grandeur future, peut ouvrir une brochure par désœuvrement ; et heureuse entre toutes les autres, la brochure ouverte en cet instant, il faut qu'elle soit bien vide pour ne pas gagner au contraste.

Supposons donc qu'un homme de sens soit ministre de la maison du roi ; voici les faits et les raisonnements que je voudrais que cet homme de sens eût connus dans sa jeunesse.

L'administration actuelle de l'Opéra-Buffa fait un secret d'État du montant de ses recettes. On sait seulement qu'elle a droit à une subvention de 120,000 francs sur la liste civile. Que devient cette somme ? Dans la poche de qui va-t-elle se perdre ? Questions indiscrètes. Je n'ai aucun rapport avec l'administration de l'Opéra-Buffa ; je ne puis donc établir qu'à l'aide du raisonnement et des probabilités tous les chiffres que je vais citer. Si l'administration nie mes calculs, elle pensera sans doute que la seule manière irréfutable de les réfuter, c'est de publier la vérité des faits.

Les recettes ordinaires faites à la porte du théâtre varient de 1800 à 900 francs. Je les estime à 1200 francs par jour de représentation. Il y en a trois par semaine ; cela fait par an

122,800 fr.

1. Les notes relatives à ce chapitre, qui sont désignées par des lettres capitales, ont été fournies par un ancien administrateur des théâtres. L'auteur prévient, dans la première édition, qu'il a cru ne pas devoir changer une seule expression à ces notes écrites au crayon en marge de son manuscrit.

Report........	122,800 fr.
La location des loges (toutes à l'année depuis deux ans) produit environ 2400 francs par jour de représentation, ce qui fait pour l'année	345,600
Total de la recette présumée	468,400 fr.

CALCUL APPROXIMATIF DES DÉPENSES DE L'OPÉRA-BUFFA [1].

Appointements.

Mme	Pasta .... (et un bénéf. de 15,000 fr.)	35,000 fr.
Mlles	Buonsignori	20,000
	Cinti	15,000
	Mori....................	10,000
	De Meri	7,000
	Rossi	5,000
	Goria	4,000
MM.	Garcia	30,000
	Zuchelli....................	24,000
	Pellegrini	21,000
	Bordogni	20,000
	Bonoldi	18,000
	Levasseur....................	12,000
	Lodovico Bonoldi....................	6,000
	Graziani	8,000
	Proffetti	6,000
	Auletta	4,000
	Barilli, régisseur	8,000
	Appointements du chant, total ...	253,000 fr.

Chœurs et orchestre	80,000
Vestiaire et décors	55,000
	135,000 fr.

1. Je me règle d'après le budget du Théâtre du Roi (Opéra-Italien) à Londres. Ce budget est fort bon à connaître. La dépense totale est de 1,200,000 fr. à Londres. J'ai consulté le cahier des charges du théâtre de *la Scala* de Milan.

D'autre part . . .	388,000 fr.
Frais d'administration, chauffage (beaucoup d'abus), éclairage, pompiers, garde, etc.	60,000
Total approximatif des frais	448,000 fr.
La recette est de	468,000
Balance	20,000 fr.

En supposant ce calcul exact, et il doit approcher de la vérité, il existe un bénéfice de 20,000 francs. *Que devient ce bénéfice*[1] ? Que devient la subvention de 120,000 francs que S. M. veut bien accorder pour le Théâtre-Italien, qui fut avant la révolution le Théâtre de MONSIEUR ? Voilà deux questions auxquelles je défie de faire une réponse satisfaisante.

Ce qu'il y a de plus urgent, c'est de tirer l'Opéra-Italien des griffes de ses plus mortels ennemis, une administration composée de musiciens français.

Il faut donner à l'enchère l'entrepise de l'Opéra-Italien.

Il faut faire un cahier des charges, arrangé d'après le cahier des charges du théâtre de la *Scala* à Milan, qui, sous Napoléon, de 1805 à 1814 est allé parfaitement bien.

L'entrepreneur devrait se soumettre au cahier des charges. M. le chevalier Petrachi, ancien chef de bureau au ministère des finances du royaume d'Italie, et sous le nom duquel a été pendant plusieurs années l'entreprise du théâtre de la *Scala* à Milan, a été en 1822 l'un des chefs du Théâtre-Italien de Londres. Il entend fort bien ce genre d'administration et pourrait être consulté pour donner les bonnes traditions. Il accepterait probablement un emploi au théâtre Louvois. M. Benelli pourrait être fort utile.

Le premier article du cahier des charges devrait être la condition de donner dix opéras nouveaux pour Paris, chaque année, dont huit d'auteurs vivants, et, parmi les huit, *deux composés expressément* pour le théâtre de Paris.

Remarqnez que nous n'avons pas eu encore à Louvois un opéra écrit expressément pour la voix de madame Pasta.

1. J'insiste sur cette somme de vingt mille francs. J'ai tout lieu de croire que ce qui *désespère* l'administration subalterne, c'est qu'il y a bénéfice sur le théâtre de Louvois.

La seconde condition serait de donner quarante décorations nouvelles chaque année, lesquelles devraient être faites par un peintre ayant travaillé au moins deux ans pour les théâtres de la *Scala*, de *San-Carlo*, de *Turin* ou de la *Fenice* à Venise. Dix-huit mois au plus après le jour où l'on s'en serait servi pour la première fois, une décoration serait nécessairement vendue ou détruite (à la *Scala*, une décoration peinte par Sanquirico ou Tranquillo coûte 400 francs. La même faite à Paris coûte 3000 francs) (A).

La somme que Sa Majesté daigne accorder aux plaisirs des *dilettanti* de sa capitale et de l'Europe [1], serait payée de mois en mois et par douzièmes à l'entrepreneur du Théâtre-Italien. Mais voici comment elle lui serait payée; ce serait sur le *bon à payer* d'une commission formée d'abord de neuf amateurs nommés par les personnes ayant actuellement des loges louées au Théâtre-Italien [2].

Cette commission serait portée à douze, au moyen de deux

A. Engager tout simplement Sanquirico et un de ses élèves, à tant par an ou tant par décoration; il y aura encore économie. Ici je crois qu'il faudrait dire un mot de l'immense supériorité des décorations italiennes sur les nôtres, et ajouter quelques détails exacts sur la différence des prix. Si, par exemple, on pouvait établir comme fait que les décorations de *la Lampe merveilleuse* ont coûté cent mille francs, et que le même nombre de toiles, en somme les mêmes décorations, n'auraient coûté que douze mille francs à Milan; que, sous le rapport de l'art, les décorations italiennes auraient été bien supérieures *, il me semble que ce simple exposé frapperait tous les lecteurs non intéressés. Mais que de gens sont intéressés à déguiser l'abus que je signale! Interroger M. Aumer, l'auteur du ballet d'*Alfred le Grand*, sur le prix des décorations de Milan.

Si l'on ne veut pas de Sanquirico par esprit national, que l'on engage Daguerre; il a beaucoup de talent, et qu'on le fasse peindre à détrempe et non à l'huile; que toute décoration soit mise de côté après avoir servi cent fois. C'est encore traiter le public de Paris avec bien de la mesquinerie. En Italie, les décorations sont barbouillées après quarante représentations au plus, souvent après trois jours.

Le ventilateur du théâtre Louvois vient de coûter trente-huit mille francs, et l'on y prend mal à la tête au bout d'une heure. Je serais curieux de voir le compte de cette dépense de trente-huit mille francs. Les abus sur l'achat du bois sont peut-être encore plus comiques. Il faudrait acheter vingt thermomètres, et que le commissaire de police les fît maintenir au degré indiqué d'après la température extérieure. Pourquoi allumer du feu quand l'air extérieur est à dix degrés? Le gaz échauffe beaucoup.

1. Cette somme devrait donc être portée au budget de la ville de Paris, dont les habitants ont le plaisir de la musique, et dont l'*octroi* fait des bénéfices par la présence de dix mille étrangers riches.

2. L'élection peut se faire de la manière la plus simple, au moyen d'un registre déposé à l'administration du théâtre.

* Voir *Rome, Naples et Florence en* 1817, page 10.

membres de l'Institut et d'un avocat désignés par le ministre. Toute la commission serait renouvelée chaque année avec faculté au ministre de désigner les mêmes personnes que l'année précédente. Les personnes louant les loges pourraient aussi nommer les mêmes délégués (B).

Il y aurait une assemblée le 20 décembre de chaque année (au commencement de la saison), dans laquelle les délégués rendraient compte à toutes les personnes louant les loges, de l'état de l'administration.

L'entrepreneur pourrait employer des chanteurs français ; mais il lui serait défendu d'en faire chanter plus d'un dans chaque opéra. Il ne faut pas nous exposer à des représentations comme celle des *Nozze de Figaro*, du 13 septembre 1823, et dans laquelle nous avons eu le plaisir d'entendre chanter à la fois quatre chanteuses françaises, mesdemoiselles Demeri, Cinti, Buffardin, et....., et un chanteur français, M. Levasseur, qui a une fort belle voix, mais trop de timidité pour le rôle du comte Almaviva. Autre condition : l'entrepreneur pourrait les payer plus de six mille francs par an (C).

B. Comme l'esprit français est un peu moutonnier en affaires de spectacles, il faudrait appuyer de divers exemples l'organisation de cette commission, et dire que de temps immémorial le grand théâtre de Turin, l'un des premiers de l'Italie, est sous la direction d'une société de nobles (*dei cavalieri*) qui ont à peu près les fonctions que l'auteur attribuerait aux propriétaires de loges à l'année du théâtre de Louvois. Je crois qu'il en est de même à Bologne pour le théâtre Communal (le grand théâtre). *La Pergola* de Florence est pareillement sous l'inspection des notables; et j'ai ouï dire qu'il en est de même dans plusieurs autres villes d'Italie. Le théâtre du Roi à Londres est dirigé par la haute noblesse, qui le donne à entreprise. L'auteur ne propose rien qui ne soit raisonnable, et dont on n'ait éprouvé ailleurs les bons résultats depuis nombre d'années. Voici les noms des personnes chargées de l'administration du Théâtre-Italien à Londres pour 1824:

Les lords Hertford,
Lowther,
Aylesford,
Mountedgecumb,
Et M. le comte Santantonio, noble sicilien.

Le théâtre de *la Scala* eut pour entrepreneur, de 1778 à 1788, M. le comte de Castelbarco, les marquis Fagnani et Calderara, et le prince di Rocca-Sinibalda. Actuellement, l'usage a prévalu de mettre l'entreprise sous le nom d'un commis. (*Testa di Ferro.*)

C. Si l'on veut que le goût de la musique italienne se perfectionne en France, il faut ajouter deux professeurs et une classe de chant italien au Conservatoire, et y adjoindre un maître de langue et de déclamation italienne. Pellegrini ou Zuchelli seraient des hommes très-précieux pour donner des leçons; mais bientôt nous verrions un Français remplir la place de professeur de chant italien. Nul doute qu'avec

Le 24 de chaque mois, la commission de censure se réunirait et ne donnerait un bon à payer à l'entrepreneur qu'autant qu'il justifierait avoir rempli ses engagements de bonne foi et avec zèle pendant le mois écoulé. L'état des recettes de chaque représentation serait mis sous les yeux de la commission de censure, qui aurait droit en outre à un rapport particulier sur la voix et le zèle de chaque chanteur. L'entrepreneur serait tenu de fournir à la commission de censure tous les renseignements demandés par elle.

La perfection de l'établissement serait que deux fois par mois il y eût une représentation italienne à la salle du grand Opéra. Les acteurs qui chanteraient dans ces représentations auraient sous le nom de *feux* une gratification particulière (D).

Le grand inconvénient de l'arrangement dont je viens de donner une esquisse légère, c'est que vingt ans après qu'il régirait le Théâtre-Italien, on en viendrait à laisser tomber l'Opéra-Français, et à donner à la salle de la rue Lepelletier deux actes d'opéra italien séparés par un ballet, comme à Naples.

Quand un ministre fait des règlements, c'est ordinairement dans un accès d'amour-propre : on voudrait les faire bons et justes; et si ce n'était l'extrême ignorance, on y parviendrait. Le mal des administrations despotiques est dans les détails. Toutes

des maîtres italiens, le Conservatoire de Paris ne fournit des sujets distingués; on les enverrait passer deux ou trois ans dans les théâtres d'Italie pour se perfectionner, comme a fait notre madame Mainvieille-Fodor. Il faudrait mettre trois ou quatre pairs de France, amateurs riches, à la tête du Conservatoire.

Il faudrait recruter dans nos provinces méridionales, particulièrement vers les Pyrénées, des enfants de douze à quinze ans, ayant de belles voix. Il n'y a pas de raison pour que la nature ait placé de plus belles voix au delà des Alpes que dans le midi de la France. * La différence qu'il y a, c'est 1° que l'enfant italien de douze ans entend bien chanter à l'église et dans la rue; 2° il entend mettre au-dessus de tout le talent du chant.

D. Sans doute il serait à désirer que l'on donnât deux représentations par mois au grand Opéra; mais l'administration supérieure n'y consentira jamais. Au bout d'un an et non de vingt, l'Opéra-Français serait perdu de ridicule et abandonné**. Cependant on pourrait présenter ceci comme moyen de recette, et dans le cas où l'entreprise de Louvois aurait à se couvrir de dépenses extraordinaires.

* On doit la mention la plus honorable à M. Choron, qui, par son zèle pour la musique, a fait d'immenses sacrifices. Un ministre de l'intérieur, jaloux de faire son métier, protégerait efficacement ce bon citoyen.

** En 1823, les chanteurs de l'Opéra sont hors d'état de chanter un *quartetto* de la *Gazza ladra* ou de la *Camilla;* aussi ce théâtre ne produit-il pas le *tiers* de ce qu'il coûte.

les décisions *particulières* relatives aux théâtres chantants sont signées par la légèreté, et obtenues par l'intrigue la plus adroite et la plus suivie. Si la maîtresse d'un administrateur chante faux, si elle est même sifflée quelquefois, il n'en faut pas davantage pour que cet administrateur cherche à faire tomber le théâtre rival où l'on chante mieux qu'il ne voudrait.

Dans le système de l'entreprise, l'administration, au lieu d'avoir intérêt à commettre des *abus*, a intérêt à *empêcher les abus*. La raison de ce beau changement, c'est que la douce récompense des abus serait tout entière pour l'entrepreneur; l'office sévère de l'administration se réduit alors à y mettre obstacle. Il est clair qu'un comité de censure choisi parmi les personnes qui louent des loges fera intervenir l'opinion publique dans l'administration de l'Opéra-Buffa. Le choix d'un acteur, la mise en scène d'un opéra, auront-ils été approuvés par la commission; je vois dans ses membres douze avocats chargés de justifier aux yeux du public les mesures adoptées. On dira qu'il y a de la république au fond de ma proposition. Je réponds qu'il y a longtemps que ce système est à peu près suivi dans un pays assurément bien assez despotique, mais où règne un goût passionné pour la musique : Vienne en Autriche (E, F).

E. Je crois qu'il faudrait terminer le chapitre en indiquant un moyen de salut pour le Théâtre-Italien, qui me paraît immanquable : c'est d'engager Rossini pendant deux ans, en lui faisant écrire trois opéras par an. Nul doute que Rossini ne vînt avec plaisir si l'engagement était avantageux. Il composerait pour le grand Opéra, pour Feydeau. Il ferait pour ce dernier théâtre un opéra par semaine; sa fortune serait assurée. Nicolo s'est bien fait jusqu'à trente mille francs par an avec ses œuvres : jugez du succès de Rossini.

L'arrivée de Rossini et son établissement à Paris rehausserait à l'étranger le théâtre de Louvois; les chanteurs feraient *à pugni* pour y être engagés, et la troupe serait bientôt complète. M. Caraffa, qui est à Paris, et dont la *Gabrielle de Vergy* a soutenu deux ans de suite la concurrence avec l'*Elisabeth* de Rossini, travaillerait pour Louvois; et, si l'on commençait à vouloir de la musique nouvelle à Paris, les fondations du Théâtre-Italien seraient inébranlables. Les auteurs de libretti italiens auraient des droits pécuniaires égaux à la moitié de ceux de Feydeau. A ce prix, vous auriez les écrivains les plus distingués d'Italie *.

La mise en scène des ouvrages de Rossini actuellement représentés gagnerait infiniment. L'œil du maître verrait une infinité de taches, telles qu'altérations des temps par l'orchestre, tapage hors de propos dudit orchestre, etc., etc. L'engouement des badauds serait prodigieux, et les recettes s'en ressentiraient. Veut-on payer Rossini sans bourse délier et très-généreusement? que les premières représentations de ses

* Je connais à M. Pellico, maintenant en prison au Spielberg, et le premier poëte tragique d'Italie, quatre ou cinq opéras *serie* et *buffe* qui me semblent des chefs-d'œuvre; il y a des foules de situations fortes esquissées avec hardiesse.

opéras soient données rue Lepelletier et *à son bénéfice*. A trois opéras par an, il aura environ quarante-cinq mille francs. Ajoutez à ceci les concerts, les pièces qu'il ferait pour Feydeau, la vente de sa musique, qui est au pillage en Italie, et qui est ici une propriété très-lucrative. Il gagnerait près de soixante mille francs par an.

E. *Sujets que l'on pourrait engager.*

D'abord et avant tout autre, madame Mainvielle; elle chante fort bien, et d'ailleurs elle est Française. Beaucoup de gens disent du mal de Louvois par patriotisme.

Davide, tenore.
Donzelli, *idem*.
Lablache, buffo cantante.
Debegnis, buffo comico.
Ambrosi, basso.
Curioni, tenore, fort joli homme, ce qui ne gâte rien.
L. Mari, tenore, chanta fort bien dans *l'Aureliano in Palmira*, à Milan en 1814.

MESDAMES

Pisaroni, contralto.
Schiassetti, prima donna à Munich.
Dardanelli, prima donna buffa.
Schiva.
Fabbrica.
Ronzi Debegnis, prima donna buffa.
Mariani, contralto excellent.
Mombelli, prima donna.

Et plusieurs autres qui ont débuté depuis deux ans, mais dont les succès n'ont pas encore passé les Alpes. M. Benelli, l'un des entrepreneurs du théâtre de Londres, est actuellement en Italie (octobre 1823), occupé à recruter. Il nous manque un agent de l'adresse de M. Benelli, et un surveillant comme M. le chevalier Petrachi. Le noble Vénitien possesseur du théâtre de *San-Luca* pourrait nous donner de bons avis; l'on s'est bien trouvé à Londres des conseils de M. le marquis de Santantonio.

CHAPITRE XLIV

DU MATÉRIEL DES THÉATRES EN ITALIE.

Il y a en Italie deux grands théâtres : *la Scala* à Milan et *San-Carlo* à Naples. Ils sont à peu près de même taille, la Scala n'a que quelques pieds de moins que San-Carlo ; l'un et l'autre sont en fer-à-cheval. Comme la première condition pour avoir du plaisir en entendant de la musique, est de ne pas songer au rôle que l'on joue et à la figure que l'on fait, comme la seconde condition est d'être parfaitement à son aise, c'est un trait de génie que d'avoir divisé les théâtres d'Italie en loges séparées et absolument indépendantes. Les voyageurs hypocrites, tels que *Eustace* et consorts, n'ont pas manqué de dire qu'il y avait des motifs particuliers pour cet usage général d'être caché au spectacle. Ces âmes sèches n'étaient pas faites pour comprendre qu'il faut du recueillement pour sentir le charme de la musique. Une femme en Italie est toujours dans sa loge avec cinq ou six personnes ; c'est un salon dans lequel elle reçoit, et où ses amis se présentent dès qu'ils la voient arriver avec son amant.

Le theâtre de la Scala peut contenir trois mille cinq cents spectateurs placés fort à leur aise ; il a, autant que je puis m'en souvenir, deux cent vingt loges[1], où l'on peut être trois sur le devant ; mais, excepté les jours de première représentation, l'on

1. Si vous voulez bâtir une salle de spectacle à Paris, ce à quoi il faudra bien en venir d'ici à trente ans, vous trouverez les proportions exactes de *la Scala* dans un ouvrage publié en 1819 par M. Landriani, à Milan. La façade est bien au-dessous de celle de *San-Carlo;* les corridors sont étroits et sans air, et le parterre trop horizontal ; au demeurant, c'est le premier théâtre du monde. Une salle de spectacle parfaite serait isolée comme le théâtre Favart, et environnée des quatre côtés par des portiques comme ceux de la rue Castiglione. Tel était, ce me semble, le théâtre de Moskou, que nous vîmes que pendant vingt-quatre heures. Par cette disposition simple, cent voitures peuvent charger à la fois.

Je vois une place superbe pour une salle digne de la capitale de l'Europe et du

n'y voit jamais que deux personnes, le cavalier *servente* et la dame qu'il conduit; le reste de la loge ou petit salon peut contenir neuf à dix personnes, qui se renouvellent toute la soirée. On fait silence aux premières représentations; et aux suivantes, seulement quand on arrive aux beaux morceaux. Les gens qui veulent entendre tout l'opéra vont chercher place au parterre, qui est immense, garni d'excellentes banquettes à dossier et où l'on est fort à son aise, et tellement à son aise, que les voyageurs anglais y comptent avec indignation vingt ou trente dormeurs penchés sur deux banquettes. L'usage est de s'abonner. Il en coûte environ 50 centimes par soirée pour entrer dans la salle et se placer au parterre. Les loges sont des propriétés particulières et se louent à part. Aujourd'hui une loge commode à la Scala coûte 60 louis par an; elles coûtaient 200 louis dans les temps prospères du royaume d'Italie. La propriété d'une loge se vend de 18 à 25,000 francs, suivant le rang où elle se trouve. Celles du second rang sont les plus commodes et les plus chères.

Le théâtre de Saint-Charles à Naples, a été renouvelé avec magnificence en 1817 par M. Barbaja. Les loges ont quatre places sur le devant et pas de rideaux; elles passent pour moins commodes que celles de la Scala; l'absence des rideaux oblige les femmes à beaucoup de toilette. Sous le rapport de la société, San-Carlo, n'ouvrant que trois fois par semaine, ne peut pas servir de rendez-vous général de tous les soirs pour tous les gens

monde, vis-à-vis du boulevard de la Madeleine, entre la rue du Faubourg-Saint-Honoré et la rue de Surène.

S'il s'agit de faire une petite salle excellente pour la musique, copiez la salle *Carcano* à Milan, en y joignant la façade du théâtre de Como *.

Si vous voulez une salle plus grande, copiez le charmant théâtre de Brescia; rien n'est plus joli. (Le *joli* d'Italie est le *magnifique* en France; le *beau* d'Italie semble lugubre aux Français.) Si vous voulez une salle infiniment petite, prenez le théâtre de Volterra ou celui de Como. Le plagiat est permis en architecture, à moins toutefois que nos architectes ne nous le défendent au nom de l'honneur national. M. Bianchi de Lugano, architecte, a de beaux plans de salles de spectacle; M. Bianchi a relevé le théâtre de *San-Carlo* en 1817.

* M. Canonica, architecte renommé, qui a construit plusieurs théâtres en Lombardie, disait un jour en ma présence que les lois de l'acoustique sont encore peu connues. Le théâtre *Carcano* à Milan s'est trouvé excellent pour la musique, on l'y entend beaucoup mieux qu'au théâtre *Ré;* tous les deux cependant ont été construits avec les mêmes soins et par le même architecte, M. Canonica. La salle de la rue Lepelletier est fort sonore; elle est construite en bois.

d'affaires, comme la Scala[1]; mais en revanche, on y écoute mieux la musique.

Ces deux théâtres passent pour être éminemment *di cartello* (mot à mot, *d'affiche*), c'est-à-dire qu'y avoir paru donne rang à un chanteur.

Le public de Rome a une grande opinion de ses lumières et beaucoup de fatuité, ce qui n'empêche pas les théâtres d'être petits, vilains, incommodes et la plupart bâtis en bois : un seul est passable; c'est qu'il a été construit du temps des Français[2]. Depuis la restauration du pape, les chanteurs à Rome sont presque toujours très-faibles. Le cardinal Consalvi, homme d'esprit, et l'un des premiers dilettanti d'Italie[3], a eu besoin d'une adresse infinie pour faire consentir le feu pape à l'ouverture des théâtres. Pie VII disait avec larmes : C'est le seul objet sur lequel le cardinal soit dans l'erreur. Les théâtres d'*Argentina*, d'*Alberti* et de *Tordinona* ne sont plus considérés comme de *cartello* que pendant la saison du carnaval; mais ces noms d'*Alberti* et d'*Argentina* sont célèbres parce que, dans le siècle de la gaieté (1760), quand les princes n'ayant pas peur de perdre leurs places ne songeaient qu'aux plaisirs, c'est pour ces théâtres qu'ont été faits les chefs-d'œuvre des Pergolèse, des Cimarosa[4] et des Paisiello.

1. Un établissement de ce genre manque aux agréments de la civilisation de Paris. Il faudrait un foyer trois fois plus grand que celui de la salle de la rue Lepelletier, et louer tout l'étage correspondant de la maison voisine pour y établir un cabinet littéraire, un café, des billards. L'essentiel serait qu'on établit des abonnements. Dans l'intérêt de la société et non des *privilégiés*, je propose un privilége. Cet abonnement devrait être fort cher, et se réduirait au quart pour les gens payant mille francs d'impôt, pour les membres de l'Institut, pour les avocats de Paris, etc., etc., et autres notabilités sociales. La chose essentielle dans un salon public est d'éloigner les jeunes gens sans fortune, qui finissent par y établir un ton grossier.

2. Rome doit la plupart de ses embellissements, sous Napoléon, à M. Martial Daru, intendant de la couronne, amateur fort éclairé et ami intime de Canova; et entre autres les travaux de la colonne Trajane.

3. Il venait au théâtre, en 1806, indiquer aux chanteurs le vrai *mouvement* de certains morceaux de Cimarosa. C'est un homme d'esprit, mais qui, de 1818 à 1822, a eu peur du parti *ultrà*, et a voulu, avant tout, rester ministre.

4. M. le cardinal Consalvi a fait faire le buste de Cimarosa par Canova; ce buste était placé, en 1816, au Panthéon, à côté du buste et du tombeau de Raphaël. Mais le cardinal Consalvi, cédant de plus en plus au parti *ultrà*, et, malheureusement pour sa réputation, cédant en des choses de plus d'importance, a consenti que le buste de son ami fût exilé au Capitole, parmi des centaines de bustes antiques. Il était monument au Panthéon, et touchait les cœurs nés pour les arts; au Capitole, il n'est plus qu'objet de curiosité.

Avant Rome, les chanteurs placent pour la réputation et pour le *cartello* le théâtre *della Fenice* (du Phénix) à Venise. Ce théâtre, qui est à peu près de la grandeur de l'Odéon, a une façade tout à fait originale et qui donne sur un grand canal; on y arrive et l'on en sort en gondole, et toutes les gondoles étant de la même couleur, c'est un lieu fatal pour les jaloux. Ce théâtre a été magnifique du temps du gouvernement Saint-Marc, comme disent les Vénitiens. Napoléon lui donna encore quelques beaux jours; maintenant il tombe et se dégrade comme le reste de Venise. Cette ville singulière et la plus gaie de l'Europe, ne sera plus qu'un village malsain dans trente ans d'ici, à moins que l'Italie ne se réveille et ne se donne un seul roi, auquel cas je donne ma voix à Venise, ville imprenable, pour être capitale.

Les Vénitiens, les plus insouciants et les plus gais des hommes, et, à ce qu'il me semble, les plus philosophes, se vengent de leurs maîtres et de leurs malheurs par d'excellentes épigrammes. J'ai connu des moralistes qui s'indignent de leur gaieté; je répondrais à ces gens moroses comme le valet bouffon de *la Camilla : Signor, la vita è corta!* Depuis que l'Italie a tout perdu par la chute de l'homme qui en aurait fait un *seul État despotique*, les Vénitiens soutiennent la gloire de leur théâtre *della Fenice* à force d'esprit et de gaieté. C'est là, ce me semble, qu'est née en 1819 la réputation de madame Fodor, qui chantait dans l'*Elisabetta* de M. Caraffa. Les Vénitiens lui firent une médaille. En 1821, ils ont ressuscité la réputation de *Crivelli* dans l'*Arminio* de Pavesi[1]. Il me semble que dans tous ces enthousiasmes, il y a d'abord le désir de prouver que l'on vit encore. A Paris, c'est la politique qui fait la nouvelle du jour; à Venise, c'est la dernière satire de M. Buratti, le seul grand poëte satirique que l'Italie ait eu depuis des années. Je vous conseille de lire l'*Omo*, la *Streffeide*, l'*Elefanteide;* le triomphe du poëte est la peinture du physique grotesque de ses héros. Dans un pays où l'on ne voit que deux ou trois mauvais journaux censurés, où les lire avec trop d'attention passe pour signe de carbonarisme[2], et où l'on se meurt de langueur, cela fait nouveauté. Vous sentez qu'une bien plus grande nouveauté encore c'est l'arrivée de la première chanteuse qui doit paraître *alla*

1. Beau libretto rempli de situations fortes; musique qui est bien loin d'être sans génie.

2. La prison des carbonari est tout près, dans une île voisine de Venise.

Fenice, et du maestro qui vient pour *écrire* l'opéra. Voilà pourquoi le suffrage de Venise vaut mieux en musique que celui de Paris. A Paris, nous avons tous les plaisirs; il n'y en a qu'un en Italie, l'amour d'abord et les Beaux-Arts qui sont une autre manière de parler d'amour. Après la *Fenice* de Venise, vient le théâtre de la cour à Turin. Il tient au palais du roi et donne sur la superbe place *Castello*, l'une des plus singulières de l'Europe. On arrive au théâtre par des portiques; mais comme il est dans le palais du roi, il est contre le respect d'y paraître l'hiver en manteau, il est contre le respect d'y rire, il est contre le respect d'y applaudir avant que la reine ait applaudi. La présence de madame Pasta obligea, en 1821, le chambellan de service à faire afficher trois ou quatre fois ce beau règlement. Ce théâtre, assez grand, mais où les soldats vous vexent continuellement par leurs avertissements pour le *manque de respect*, passe pour le quatrième d'Italie et est toujours de *cartello*. On y joue le carnaval et quelquefois pendant le carême [1].

Florence, Bologne, Gênes, Sienne, ont aussi d'assez vilains petits théâtres, qui sont de *cartello* dans certaines saisons. Tantôt c'est la saison du carnaval qui est la bonne, tantôt c'est celle de l'automne. Le magnifique théâtre de Bergame est de *cartello* durant la foire. Il en est de même du théâtre de Reggio pendant la foire du pays, et du beau théâtre neuf de Livourne pendant l'été. Tout cela était très-vrai il y a dix ans, mais change peu à peu. La plupart de ces théâtres étaient protégés et soutenus par les souverains, quand ceux-ci avaient le loisir de s'amuser. Aujourd'hui qu'à la tête des prêtres et de quelques nobles ils entreprennent de faire marcher la majorité de leurs sujets dans un sens qui n'est pas à la mode, au lieu d'être aimés ils ont peur [2], et il n'y a plus d'argent pour la musique; au lieu de beaux opéras, l'on donne des pendaisons. A Milan, à Turin, une grande partie de la noblesse, prévoyant de mauvais jours, économise beaucoup. En 1796, à Crémone, petite ville de Lombardie connue par un vers de Regnard,

Savez-vous bien, monsieur, que j'étais dans Crémone!

1. Quand la piété le permet. Réponse connue d'un grand personnage: *Non voglio abbracciar le mie chiappe per voi.*

2. Cassel, à la fin de 1823, comparé à Darmstadt, où l'opéra nouveau est le grand intérêt.

la famille qui se croyait la plus noble envoyait deux cents louis à la *prima donna* le soir de son bénéfice.

Les princes donnent bien encore quelque argent aux théâtres, parce que c'est l'usage, et qu'il faut faire tout ce qu'on faisait autrefois; mais ils le donnent en rechignant et de mauvaise grâce. L'empereur d'Autriche accorde deux cent mille francs à *la Scala;* le roi de Naples, trois cent cinquante mille francs environ à *San-Carlo;* le roi de Sardaigne fait administrer économiquement son théâtre par l'un de ses chambellans. Le seul souverain, je crois, qui donne volontiers de l'argent à son théâtre italien, c'est S. M. le roi de Bavière. Si le respect le permettait, je dirais que c'est un homme gai et heureux. Aussi, quoiqu'il puisse faire bien peu de dépenses, a-t-il toujours d'excellents chanteurs; c'est qu'il est poli et aimable avec eux. On trouvait l'année dernière à Munich la charmante Schiassetti, Zuchelli dont la voix de basse va à l'âme, et le délicieux Ronconi, unique et précieux reste du beau siècle de la musique vocale, et, je ne crains pas de le dire, homme de génie parmi les chanteurs.

Les *jeux* publics ont fait la splendeur des théâtres de *la Scala* et de *San-Carlo*. Dans des salles immenses attenant au théâtre, il y avait des tables de pharaon ou de trente et quarante. L'Italien étant naturellement joueur, les banquiers faisaient fort bien leurs affaires, et versaient de grandes sommes à la caisse du théâtre [1]. Les jeux étaient surtout nécessaires à *la Scala,* qui, dans un climat humide l'hiver, est devenu le rendez-vous général de la société. Un lieu bien échauffé et bien éclairé, où l'on est sûr de trouver tout le monde tous les soirs, est un établissement fort commode. Le gouvernement autrichien a supprimé les *jeux* à *la Scala;* la révolution éphémère de Naples a fermé les jeux, et le roi Ferdinand ne les a pas rouverts. Ces deux théâtres vont tomber, et avec eux l'art musical. Ce fut à cause des jeux que Viganò put donner à Milan (1805—1821) ses ballets admirables; c'était un art nouveau qui est mort avec ce grand homme [2].

1. A Paris, les jeux, entre autres choses, fournissent des pensions aux écrivains dévots qui écrivent sur la morale. Le drôle de siècle que le nôtre!

2. Salvatore Viganò a donné, en 1804, *Coriolan;* 1805, *Tamiri*, *la Vanarella;* 1812, *les Strelitz*, *Richard Cœur-de-Lion*, *Clotilde*, *il Noce di Benevento*, *l'Alunno della Giumenta;* 1813, *Prométhée*, *Samandria liberata;* 1815, *les Hussites*, *Numa Pompilius*, *Myrrha ou la Vengeance de Vénus*, *Psammi roi d'Égypte*, *les Trois Oranges;* 1818, *Dedale*. *Othello* et *la Vestale*. Il ne reste de ces chefs-d'œuvre que

Tous les théâtre d'Italie font leur ouverture solennelle le 26 décembre de chaque année. C'est le commencement de la saison du carnaval, d'ordinaire la plus brillante. Depuis que la religion est rentrée dans tous ses droits, on ne chante plus durant l'Avent (temps saint avant Noël, qui commence vers le 1er décembre), de sorte que la privation du premier besoin de la vie se joignant à l'attente de la nouveauté, le 26 décembre, la nouvelle de la résurrection de Napoléon n'empêcherait pas, je crois, de s'occuper uniquement de musique. Les femmes vont ce jour-là au spectacle en grandissime toilette; et si le spectacle réussit, le lendemain les loges qui n'ont pas encore été louées à l'année doublent de prix. C'est en vain que j'entreprendrais de donner une idée de la folie de cette première soirée.

En Italie, l'on joue de suite une trentaine de fois l'opéra qui a réussi; c'est à peu près le nombre de fois que l'on peut entendre avec plaisir un bon opéra [1]. On joue tous les jours excepté le vendredi, jour de la mort du Sauveur, et excepté aussi, dans les pays soumis à l'Autriche, dix-sept anniversaires de jours de mort et de naissance des trois derniers empereurs ou impératrices. Il est de règle que le *maestro* qui a écrit l'opéra dirige l'exécution de sa musique au piano, durant les trois premières représentations; jugez de la corvée lorsque l'opéra tombe! Il faut qu'un opéra soit détestable pour qu'il ne se donne pas au moins trois fois; c'est le droit du maestro. Je voudrais que cet usage s'établît en France; il est raisonnable. J'ai vu plusieurs opéras ressusciter à la troisième représentation. La cabale, sachant que ses efforts sont inutiles, est beaucoup moins active à la première représentation.

Pour chaque saison, composée d'environ quatre-vingts à cent représentations, on donne communément trois opéras, dont deux nouveaux, et écrits *a posto* (exprès) pour le théâtre; et quatre ballets, savoir : deux grands ballets tragiques, et deux ballets bouffes.

Chaque ville en Italie a un théâtre, et la plupart des théâtres des grandes villes telles que Turin, Gênes, Venise, Bologne, Milan, Naples, Rome, Florence, Livourne, etc., ont pour consti-

la musique arrangée par Viganò. Je conseille de prendre chez Ricordi, à Milan, la musique d'*Othello*, de *la Vestale* et de *Myrrha*.

1. Un opéra bien chanté est différent tous les jours, à cause des nuances et agréments du chant.

tution qu'à de certaines époques déterminées on y donne des opéras nouveaux et composés exprès pour ces théâtres. C'est uniquement à cause de cet usage que la musique est encore un art *vivant* en Italie. Si le hasard ne l'avait pas établi, les pédants, à force de louer les grands maîtres anciens, auraient empêché les nouveaux de paraître. Sans cet usage, la musique serait en Italie aussi morte que la peinture. Le peintre à talent y est obligé de prier à genoux pour qu'on l'emploie, tandis que pour le musicien les rôles sont changés; c'est le gros financier payant qui prie l'artiste célèbre de travailler pour le théâtre dont il a l'entreprise. Avoir de la musique nouvelle est devenu un objet de vanité municipale en Italie, et des villes comme Saint-Cloud se font faire de la musique nouvelle deux ou trois fois par an. Si Colbert avait fait établir par Louis XIV que tous les ans, le 26 décembre, le 20 février et le 25 août on donnerait une tragédie nouvelle aux *Français*, l'art de la tragédie vivrait encore en France. Forcés *d'être*, les poëtes auraient été forcés de voir qu'ils ne peuvent *être avec succès* qu'en suivant les progrès des lumières dans la nation.

Si l'on veut en France, non pas former des compositeurs, ce n'est pas commencer par le commencement, comme disait Diderot[1], mais former d'abord un public, il faut établir que tous les ans, à *époques fixes et immuables*, l'on donnera trois opéras nouveaux à Louvois, composés exprès pour ce théâtre. Le public aura le plaisir de juger. Rossini, dit-on, va passer à Paris en décembre 1823, pour aller écrire un opéra nouveau à Londres; il serait beau de l'arrêter au passage[2].

Je donnerai un exemple des spectacles d'Italie. Je le prendrai dans un voyageur connu. Le 1er février 1818, le spectacle de *la Scala* commençait à sept heures, en été il commence à neuf heures moins un quart. Le 1er février 1818, il était composé du premier acte de la *Gazza ladra*, qui dura de sept heures à huit heures un quart; du ballet de la *Vestale*, de Viganò, où jouaient Mlle Pallerini et Molinari, qui dura de huit heures et demie à

1. Je voudrais bien que l'on imprimât huit volumes in-8o, formés par deux mille lettres dans lesquelles Diderot rend compte à sa maîtresse de tout ce qui se passait, de son temps, à Paris. C'est ce que Diderot a fait de mieux.

2. A l'exception de M. Dragonetti et de deux ou trois autres symphonistes, le théâtre de Londres n'a pas de grands talents; la nation est plus insensible; et cependant tout va beaucoup mieux pour la musique à Londres qu'à Paris: c'est qu'il n'y a pas de parti contraire ni d'*honneur*.

dix heures ; du second acte de la *Gazza ladra*, de dix heures un quart à onze heures et un quart ; et enfin, de la *Calzolaja* (la cordonnière), petit ballet bouffe de Viganò, que le public avait sifflé le premier jour par dignité, mais qu'il revoyait cependant avec délices, parce qu'il y avait du nouveau. (Le *neuf*, dans le genre comique, est toujours sifflé le premier jour par un public qui se respecte.) Ce petit ballet terminait le spectacle, qui finit entre minuit et une heure. Tous les huit jours on plaçait un pas nouveau dans le petit ballet.

Pour chaque scène de l'opéra, pour chaque scène du ballet, il y a à *la Scala* une décoration nouvelle, et le nombre des scènes est toujours fort considérable ; car l'auteur compte pour le succès sur le plaisir que les spectateurs auront à voir des décorations nouvelles et brillantes. Jamais une décoration (*scena*) ne sert pour deux pièces : si l'opéra ou le ballet tombe, la décoration, qui souvent est admirable et que l'on n'a vue qu'une seule fois, n'en est pas moins impitoyablement barbouillée le lendemain ; car l'on se sert longtemps des mêmes toiles. Ces décorations sont peintes à la colle. Elles sont faites dans un système absolument différent des décorations que l'on exécute à Paris en 1823. À Paris, tout papillote, tout est plein de petits détails spirituels et soigneusement travaillés. A Milan, au contraire, tout est sacrifié à la masse et à l'effet. C'est le génie de David appliqué aux décorations. Il arrive de là que même les aspects les plus gais prennent quelque chose d'imposant qui frappe et produit la sensation du beau. Qu'on se figure la magnificence des palais, des intérieurs d'églises, des scènes de montagnes, etc. Mais rien de semblable n'existant hors d'Italie, il est impossible de décrire ces décorations (*scene*) par des paroles. Tout au plus pourrais-je dire que les vues des cathédrales de Cantorbéry et de Chartres au Diorama, ou, à Londres, les panoramas sublimes de Berne et de Lausanne, par M. Baker, m'ont rappelé la perfection des décorations de *la Scala* par MM. Perego, Sanquirico et Tranquillo, avec cette différence toutefois que les panoramas et dioramas ne prétendent qu'au mérite de portraits fidèles, tandis que les décorations sont des portraits de lieux célèbres, ennoblis par les traits les plus hardis du *beau idéal*. Les voyageurs qui ont admiré ces chefs-d'œuvre de l'art, je pourrais dire qui en ont *senti le pouvoir*, car ces *scene* doublent l'efficacité de la musique et des ballets, ces voyageurs, dis-je, auront peine

à croire qu'on ne les paie que quatre cents francs pièce aux grands peintres Perego, Sanquirico et Tranquillo[1]. Il est vrai que l'administration de *la Scala* fait faire cent vingt ou cent quarante décorations nouvelles chaque année. Que dire de ces chefs-d'œuvre à qui les a vus ? et, ce qui est bien autrement difficile, comment en parler à qui ne les a pas vus, sans s'exposer au reproche d'exagération ? Ces décorations sont, comme les ballets de Viganò, l'éternel écueil de qui raconte des voyages en Italie. Il y a cette différence que, pour les décorations de *la Scala*, Perego étant mort, Sanquirick l'a dignement remplacé, et Tranquillo, élève de Sanquirick[2], égale son maître, tandis que Viganò a emporté son secret dans la tombe.

1. Les miniatures maniérées, sans effet et sans grandiose, que l'on nous donne à Louvois et à l'Opéra, coûtent cinq ou six fois davantage. Se rappeler la *vue de Rome* à la reprise des *Horaces*, le 14 août 1823. On voit bien que David est absent ; la peinture tombe, et revient au galop au genre *national* de Boucher. Voir l'exposition de l'industrie en 1823.

2. Sanquirick est la prononciation milanaise du mot italien *Sanquirico*.

CHAPITRE XLV

DE SAN-CARLO ET DE L'ÉTAT MORAL DE NAPLES, PATRIE DE LA MUSIQUE.

Les personnes qui ont voyagé en Italie, et dont l'âme, s'élevant au-dessus de l'*utile* et du *commode*, peut goûter le *beau*, me demandent compte de ma préférence continue pour *la Scala*, que je cite avant *San-Carlo;* rien de plus injuste en apparence; Naples est le lieu natal des beaux chants. Milan est déjà gâté par le voisinage des idées prétendues raisonnables du Nord[1]. Les trente premiers compositeurs du monde sont nés dans le voisinage du Vésuve, tandis que pas un seul peut-être n'a paru en Lombardie. L'orchestre de San-Carlo est fort supérieur à celui de la Scala qui suit en musique exactement le même principe qui donne un si brillant coloris aux tableaux de l'école française actuelle. A force d'avoir peur du *ridicule*, cet orchestre finit par ne rien marquer; c'est comme nos médecins qui laissent mourir leurs malades sans secours, de peur de paraître des *Sangrado*.

De peur de n'être pas *doux* et *harmonieux*, c'est à-dire, dans le fond, par la crainte du *ridicule* qui, chez les peuples *ultra-civilisés*, s'attache facilement à toute *originalité*, les coloristes

1. Rien de plus funeste qu'une fausse application des sciences; on marche alors dans l'erreur avec une raideur de persuasion bien ridicule. Voyez les mathématiques appliquées aux probabilités; voyez les raisonnements d'un philosophe français sur le duetto, cités plus haut.

Des gens, nourris d'ailleurs d'une très-bonne dialectique, raisonnent fort conséquemment sur des faits qui leur sont invisibles. Le raisonnement en musique ne conduit jamais qu'au *récitatif obligé;* le chant, l'*aria* est un *air nouveau* dont il faut *avoir le sentiment*. Or, ce sentiment est fort rare en France au nord de la Loire. Il est fort commun à Toulouse et dans les Pyrénées. Rappelez-vous les petits polissons qui chantaient sous nos fenêtres de Pierrefitte *, et que vous fîtes monter. Toulouse, par ses chants, par ses idées religieuses, par je ne sais quelle couleur sombre, me rappelle toujours une ville de l'État du pape. On justifie en 1823 la condamnation de Calas.

* Route de Cauterets,

français ont fini par peindre tout en gris, même la plus belle verdure. De même, à la Scala, l'orchestre se croirait perdu s'il sortait du *piano*. C'est absolument le défaut contraire à celui de l'orchestre de Louvois, qui met son orgueil à être toujours *fort* et à se moquer des chanteurs : l'orchestre de *la Scala* est leur très-humble serviteur.

Jusqu'ici, tout est en faveur de Naples ; mais la monarchie absolue de la maison d'Autriche est une monarchie oligarchique, c'est-à-dire raisonnable, économique, calculante. Les grands seigneurs autrichiens aiment la musique et s'y connaissent. Les princes autrichiens ont de la bonté et de la science dans le caractère ; ils se gardent de rien faire sans consulter longuement un conseil de vieillards, à la vérité sans génie, mais fort prudents. Le despotisme de Naples à l'égard de San-Carlo et de M. Barbaja, a été au contraire le favoritisme le plus plaisant, accompagné de toutes ses absurdités. A Naples, sous M. Barbaja, il est arrivé que San-Carlo est resté quelquefois une semaine sans ouvrir. Au lieu d'un grand ballet et d'un opéra en deux actes, le Barbaja en est venu, pour ne pas fatiguer la voix chanceuse de Mlle Colbrand, à ne plus donner qu'un opéra et un ballet. Des étrangers sont arrivés à Naples, y ont fait un séjour de trois mois et n'ont jamais pu voir le second acte de la *Medea* ou de la *Cora*. Je m'en serais facilement consolé, mais ces étrangers étaient Allemands et tenaient à la musique de Mayer. D'ailleurs la *Médée* et la *Cora* étaient à la mode. Pendant deux mois l'on donnait toujours le premier acte de la *Medea ;* pendant deux autres mois, toujours le second ; suivant le degré de décadence de Mlle Colbrand.

Naples en est venu (chose horrible à dire !) à avoir des journées sans spectacle musical. Cela n'eût rien été en 1785, avant la déclaration de guerre du tiers état contre l'aristocratie ; cinquante salons aimables vous eussent été ouverts ; mais voici le petit changement qui est arrivé : les haines sont tellement envenimées depuis les massacres de la reine Caroline et de l'amiral Nelson, que les premières conventions qu'on fait à Naples *entre amants*, c'est de ne pas parler politique ; lorsqu'un des deux s'avise d'ouvrir la bouche sur ce qui, entre hommes et lorsqu'il n'y a pas de figure suspecte, fait la seule conversation intéressante au monde, c'est un signe évident qu'il veut rompre. Ayant connu en Russie le jeune R..., j'étais reçu avec bonté dans la

charmante famille du marquis N....., qui se compose de deux fils et d'une fille. Le fils aîné est carbonaro, l'autre dévoué au gouvernement actuel; le père est de l'ancien parti du roi Murat et des innovations françaises; la mère est du parti dévot, et la fille est passionnée pour les carbonari modérés qui veulent la constitution de France avec les Chambres; je suppose qu'un homme qu'elle aime est exilé à Londres. Il arrive de là que dans cette famille très-bien élevée, et très-unie d'ailleurs, un silence de mort règne presque toujours à table, ou bien l'on en est réduit à parler de la pluie et du beau temps, de la dernière éruption du Vésuve ou de la neuvaine de saint Janvier. Remarquez que le théâtre même et Rossini sont devenus des affaires de parti, sur lesquelles il faut observer le silence pour ne pas se mettre en colère; et la violence qu'on se fait à Naples est mille fois plus pénible que dans nos climats raisonnables. Bel opéra que le *Mosè!* dit le fils cadet, partisan du roi. — Oui, ajoute l'aîné, et joliment chanté! hier soir la Colbrand ne chantait faux (non calava) que d'un demi-ton seulement. Là-dessus silence complet. Mal parler de la Colbrand, c'est mal parler du roi, et les deux frères sont convenus de ne pas se brouiller. « Tout a été supprimé par la révolution, me disait le fils aîné, « carbonaro, jusqu'au plaisir de faire l'amour. Ces maudits « Français nous ont apporté leur vanité et leurs mœurs réglées; « toutes nos jeunes femmes font bon ménage. Après cela éton- « nez-vous que nous autres malheureux jeunes gens, nous vou- « lions, pour nous distraire, avoir au moins une Chambre des « communes et des discussions orageuses, surtout ayant d'aussi « bons acteurs que Poerio, Dragonetti, etc. [1]. Il ne reste abso- « lument à Naples que les ballets, les premiers du monde après « Paris et la rive de Margelina. » Je rapporte avec conscience les paroles de mon ami napolitain. Il n'y a rien de commun entre les ballets de Naples, dignes de M. Gardel, et les ballets de Viganò, invention nouvelle et romantique qui a été sifflée à San-Carlo. Les décorations ou le plaisir des yeux sont vingt fois mieux à Naples qu'à Paris; mais comme le malheur veut qu'on passe à Milan pour arriver à Naples, les décorations de San-Carlo semblent communes et souvent choquantes.

1. Gens pleins d'éloquence, et au moins égaux en talent à tout ce qu'on possède en France ou en Angleterre depuis la mort de Sheridan ou de Grattan.

J'espère encore quelque chose pour la musique, des Calabres, des provinces de l'Est, de Tarente et en général de tout ce qui est au delà de Naples. Ma raison est assez difficile à dire, car elle choque à la fois le sens commun et la décence[1]. Essayons toutefois. Les arts chez un peuple sont le résultat de son état physique et de sa civilisation tout entière, c'est-à-dire de *plusieurs centaines* d'habitudes. Or, depuis un siècle, la musique vivait et s'élevait jusqu'au ciel dans la belle Parthénope, lorsque les Français sont venus tracasser la ville de Naples, y apporter des mœurs, des livres, des idées libérales, et surtout opprimer les amours; mais les mœurs des contrées fort étendues situées au delà de Naples, n'ont point changé. Toujours, dans les familles, le frère aîné se fait prêtre, marie l'un des cadets pour continuer la maison, et vit fort bien avec sa belle-sœur. Les uniques plaisirs de la famille, qui vit fort unie, sont de faire de la musique. Mais savez-vous quelle est leur crainte au milieu de cette douce petite vie? c'est que quelque méchant voisin ne les regarde de mauvais œil.

La *jetatura* (prononcez *i-é-tatoura*) est le croquemitaine du royaume de Naples. Si vous avez une *jetatura*, tout dépérit chez vous. Pour prévenir la *jetatura*, chacun des membres de la famille porte une douzaine de reliques et d'*agnus Dei*, et tous les hommes ont une *corne* de corail à leur chaîne de montre; plusieurs portent pendue au cou, comme le portrait d'une maîtresse, une corne de huit à dix pouces de longueur, que l'on cache plus ou moins bien dans les plis du gilet. Lorsque je revins de Palerme à Naples, comme les grandes cornes sont à fort bon marché à Palerme, l'on me chargea de douze ou quinze cornes de bœuf, de trois pieds de long, que j'apportai à Naples, où on les fit curieusement monter en or, et où je les vis bientôt après figurer dans les chambres à coucher et dans les salons. En revenant de Palerme à Naples, notre *speronaro* eut un fort gros

1. J'espère, en arrivant à cette partie de ma brochure, que les cinq sixièmes des gens pour qui elle n'est pas écrite auront fermé le livre. Je me permets ici plusieurs idées que j'aurais effacées dans les premières pages. Pouvons-nous espérer de la perfectibilité de l'esprit humain que l'on inventera pour le public l'art de choisir les écrivains qui lui conviennent, et pour les auteurs l'art de choisir leur public? Avez-vous lu avec délices les romans de Walter Scott et les brochures de M. Courier? j'écris pour vous. Avez-vous lu avec délices l'Histoire de Cromwell, les Mélanges de M. Villemain et les Histoires de MM. Lacretelle ou Raoul Rochette? fermez ce livre-ci, il est chimérique, inconvenant et plat.

temps. Pour ne pas penser au mal de mer, je chantais; les patrons se mirent à jurer, à dire que je tentais Dieu, et à murmurer entre eux que je pourrais bien être une *jetatura.* Je leur fis observer le grand nombre de cornes que j'avais avec moi, ils se calmèrent; pour cimenter la réconciliation, je me rapprochai d'une petite sainte Rosalie, devant laquelle brûlait un cierge, et je priai sainte Rosalie d'envoyer l'enseignement mutuel en Sicile; elle me répondit qu'elle y songerait dans trois siècles.

C'est dans les Calabres et au milieu de cette manière d'être qu'ont paru les Paisiello, les Pergolèse, les Cimarosa et cent autres. Certainement, des matelots américains ne m'auraient pas pris pour une *jetatura;* mais qu'a produit en fait d'arts la raisonnable Amérique? Un écrivain moderne, l'aimable Vauvenargues, ce me semble, a dit : « Le sublime est le son d'une grande « âme. » On peut dire avec plus de vérité : Les arts sont le produit de toute la civilisation d'un peuple et de toutes ses habitudes, même les plus baroques ou les plus ridicules. Ainsi, la doctrine du purgatoire préoccupant toutes les têtes en Italie, vers l'an 1380, tout le monde voulut bâtir une chapelle, tout le monde voulut y placer le tableau de son saint patron, pour en être protégé en cas d'entrée au purgatoire; et c'est incontestablement à une idée aussi baroque que nous devons Raphaël et le Corrège.

De même, la tyrannie et l'espionnage de *Come le Grand* à Florence, des Farnèse à Parme, etc., empêchant le plaisir de la conversation en Italie, la solitude a été créée; et la solitude ne peut exister longtemps sous ce beau climat sans amour. L'amour y est sombre, jaloux, passionné; en un mot le véritable amour [1]. Cet amour-là trouvant la musique à l'église vers l'an 1500 (les prêtres s'emparent de tous les sens en ce pays-là, pour effrayer l'âme des pécheurs et les porter à faire des largesses à l'église)[2], y vit le moyen, et le moyen unique, le seul qui existe au monde,

1. Il ne peut être question de vanité et du plaisir d'être distingué en public par une femme à la mode, dans un pays où la première nécessité est de se faire oublier d'une douzaine de ministres fort méchants, et qui n'ont rien à faire. Quand tout cela serait faux aujourd'hui, cela était vrai il y a cinquante ans, lorsqu'on faisait mourir en prison l'historien Gianone; or, les lois ne passent dans les mœurs qu'au bout d'un siècle.

2. Saint Philippe Neri invente l'oratorio en 15... Voir la scène du moine dans la *Mandragora*, excellente comédie de Machiavel. Le moine se plaint de ce qu'on ne fait plus de processions le soir.

d'exprimer toutes les nuances fugitives de son bonheur ou de son désespoir.

L'antique *miserere* du Vatican, composé par Allegri vers l'an 1400, a également produit, je n'en fais aucun doute, le duetto si mondain

Io ti lascio perchè uniti,

du premier acte du *Matrimonio segreto*, et l'air sublime de *Romeo :*

Ombra adorata, aspetta.

Voici une anecdote vraie, et que l'on peut lire contée fort au long dans de vieux manuscrits poudreux, conservés à Bologne, et qu'il n'est pas facile d'approcher [1]. En 1273, *Bonifazio Jeremei*, qui tenait à une famille *guelfe* jusqu'à la fureur, se prit de passion pour *Isnelda*, fille du célèbre Orlando Lambertazzi, l'un des chefs du parti gibelin ; les plaisanteries que faisaient les jeunes gens du parti guelfe sur la beauté célèbre d'*Isnelda*, avaient sans doute contribué à la faire aimer de *Jeremei*. Ils se virent dans un couvent, malgré la haine de parti qui divisait leurs familles ; obligés de ne pas même se regarder, lorsque, dans les fêtes de religion, ils se rencontraient à l'église, leur passion n'en devint que plus vive. Enfin, *Isnelda* consentit à recevoir son amant dans sa chambre. Un des espions placés tous les soirs par ses frères autour de leur palais, vint les avertir qu'un homme jeune et apparemment bien armé, venait d'y entrer. Les Lambertazzi pénètrent de force dans la chambre de leur sœur ; et tandis qu'elle se sauve, l'un d'eux frappe *Bonifazio* dans la poitrine, avec un de ces poignards empoisonnés dont les Sarrasins avaient introduit l'usage en Italie. Précisément à la même époque, le *Vieux de la Montagne*, si redouté des princes d'Occident, armait avec ces sortes de poignards les jeunes fanatiques, depuis si célèbres sous le nom d'*assassins*. Bonifazio tombe sur le coup ; les Lambertazzi le transportent dans une cour déserte de leur palais, et le cachent sous des décombres. Ils se retiraient à peine, qu'*Isnelda*, suivant les traces de sang à travers les divers degrés et les passages secrets du palais de son père, arrive

1. Lettre de M. Courier sur la tache d'encre, le savant Furia et le chambellan Pulcini, 1812.

enfin à la cour déserte et remplie de hautes herbes où l'on avait caché le corps de son amant; un reste de vie semblait l'animer encore. Une tradition populaire assurait que s'il se trouvait quelqu'un d'assez dévoué pour faire le sacrifice de sa propre vie, on pouvait, en suçant une plaie faite par les poignards empoisonnés de l'Orient, sauver le blessé. *Isnelda* connaissait les poignards de ses frères, elle se jette sur la poitrine de son amant, elle y puise un sang empoisonné; mais elle y trouve la mort sans parvenir à le rappeler à la vie. Au bout de quelques heures, lorsque ses femmes inquiètes de son absence arrivèrent auprès d'elle, elles la trouvèrent étendue sans vie auprès du cadavre de celui qu'elle avait aimé.

Voilà l'amour qui est digne d'inspirer les beaux-arts.

Naples, comparée à Milan et indépendamment du climat, n'a pour soi que l'admirable *Casaciello*[1], et sa manière de jouer un ancien opéra de Paisiello, le seul avec la *Nina*, je crois, qui vive encore aujourd'hui. Si vous n'avez jamais ri de votre vie, dirais-je à ce gros *esquire* anglais qui se perd en raisonnements sur l'utilité des Sociétés bibliques ou sur l'immoralité des Français, allez à Naples voir Casacia dans la SCUFFIARA *o sia la Modista raggiratrice.*

Plusieurs causes contribuent à augmenter la disposition naturelle de l'Italien pour la musique. Comment lire, dans un pays où la police intercepte les trois quarts des livres, et note ensuite sur un livre rouge, les imprudents qui lisent l'autre quart? On ne lit donc pas en Italie; toute véritable discussion est prohibée, et un livre, à force de déshabitude, est devenu pour les jeunes gens une corvée dont la seule apparition fait frémir. Or, un livre, le plus mauvais pamphlet, distrait l'homme de ses pensées, et essuie, pour ainsi dire, goutte à goutte la sensibilité à mesure qu'elle est produite par les événements de la vie, et avant qu'elle forme le torrent des passions. La sensibilité détruite par les distractions n'a le temps de s'exagérer le prix de rien.

Par l'absence forcée de toute lecture, dans un pays écrasé sous la double tyrannie des prêtres et des gouvernements, et pavé d'espions, le pauvre jeune homme n'a pour distraction que sa voix et son mauvais clavecin; il est forcé de penser beaucoup

1. Les Casaciello sont comme les Vestris; celui qui règne aux *Florentins*, le Feydeau de Naples, est le troisième du nom.

aux impressions de son âme; c'est la seule nouveauté qui soit à sa disposition.

Ce jeune Italien, à force de regarder ses sentiments dans tous les sens, observe et surtout sent des nuances qui lui auraient échappé si, comme l'Anglais, il eût trouvé sur sa table pour se distraire une page de *Quentin Durward*, ou un article du *Morning-Chronicle;* car il s'en faut bien qu'il soit toujours agréable au premier abord de songer aux sentiments qui nous agitent. On centuple ses peines en les analysant et l'on diminue son bonheur. Mais à Naples, je ne vois exactement qu'une distraction non prohibée aux passions que le climat met dans les cœurs; c'est la musique, et encore cette distraction n'est-elle qu'une autre expression de ces mêmes passions, et tend-elle à augmenter leur poignante énergie.

CHAPITRE XLVI

DES GENS DU NORD, PAR RAPPORT A LA MUSIQUE.

La prudence tue la musique; plus il y aura de passion chez un peuple, moins il y aura de réflexion et dc raison habituelles, plus on y aimera la musique.

Le Français est léger et vif, mais il est fort occupé; toutes les carrières sont ouvertes à son ambition; d'ailleurs l'homme le plus riche joue à la rente. Le Français a la gloire des armes comme celle des lettres; le nom de Marengo est aussi célèbre en Europe que celui de Voltaire; dans le monde, c'est-à-dire dès qu'on est trois personnes, il songe à sa vanité, soit pour lui préparer des triomphes, soit pour lui éviter des malheurs. Il passe son temps le plus sérieusement du monde à songer au succès probable d'un calembour, et la réflexion et la prudence ne l'abandonnent jamais. Même dans sa gaieté la plus folle, jamais il ne se livre entièrement et tête baissée aux entraînements du moment et au risque de tout ce qui en peut arriver. Il est fort aimable dans la société, mais la *société* est devenue pour lui la première des affaires [1]. C'est le peuple le plus spirituel, le plus agréable et jusqu'ici le moins musical de l'univers.

L'Italien, plein de passions, l'Allemand toujours entraîné par son imagination vagabonde et qui se *passionne à force d'imaginer*, sont au contraire des peuples fabriqués exprès pour les illusions que fait naître un duetto de Rossini ou un air charmant de Paisiello. Il y a cette différence dans leur musique, que le froid ayant donné des organes plus grossiers à l'Allemand, sa musique sera plus bruyante. Le même froid qui glace les forêts de la Germanie et l'absence du vin l'ayant privé de voix, et son gouvernement paternellement féodal lui ayant fait con-

1. Un sot à mes côtés est content du mauvais spectacle qu'on nous donne ce soir au Gymnase, me dit Guasco; il n'a rien vu d'aussi amusant de toute la journée. Moi, j'ai vu des choses charmantes et souvent d'une angélique beauté, grâce à mon imagination folle. Il est vrai que j'ai l'air gauche dans un salon.

tracter l'habitude d'une patience sans bornes, c'est aux instruments qu'il demande des émotions[1]. L'Italien croit en Dieu quand il a peur, et il songe toujours à tromper parce qu'il se trouve opprimé toute sa vie par les tyrannies les plus minutieuses et les plus implacables. L'Allemand, au contraire, ne trompe jamais et croit tout ; et plus il raisonne, plus il croit. M. de G**n, le premier jurisconsulte de l'Allemagne, a vu des revenants dans son château. L'Allemand a hérité des Germains de Tacite une bonne foi incroyable ; ainsi tout Allemand, avant d'épouser sa femme, lui fait la cour trois ou quatre ans de suite *d'une manière publique*. En France, il n'y aurait jamais de mariages ; il est rare qu'ils manquent en Allemagne. Une fille des hautes classes boude son amant et le gronde sérieusement si elle le surprend à ne pas croire aux *Balles magiques* du *Freyschütz*[2]. M. le comte de W***, jeune diplomate fort distingué et très-bel homme, racontait devant moi que lui et ses frères, à l'âge de dix-sept ans, ne manquaient pas tous les ans, de jeûner la nuit du 9 novembre, et d'aller le lendemain dans une certaine vallée du Hartz pour y fondre des balles magiques, la tête couronnée de lierre, et avec les cérémonies voulues par la tradition. Ils étaient ensuite tout étonnés quand, tirant à six cents pas de distance, sur un sanglier dans la forêt de Nordheim, ils manquaient leur coup. Et cependant, ajoutait en riant l'aimable comte de W***, je ne suis pas plus sot qu'un autre.

L'Anglais est attristé par sa bible ; ses évêques et ses lords lui défendent, depuis *Locke*, de s'occuper de logique. Dès qu'on lui parle de quelque découverte intéressante, de quelque théorie sublime, il vous répond : A quoi cela me servira-t-il *aujourd'hui ?* Il lui faut une utilité *pratique* et *dans la journée*. Comprimés par la nécessité de travailler incessamment pour ne pas *mourir de faim et manquer d'habits*, les gens de la classe où l'on a de l'esprit n'ont pas une minute à donner aux arts ; voilà de grands désavantages. Les jeunes gens d'Italie et d'Allemagne, au contraire, passent toute leur jeunesse à faire l'amour, et même ceux qui travaillent le plus sont peu gênés, si l'on compare leurs lé-

1. Le jeune Kreutzer de Vienne a fait une cantate sublime ; c'est une des espérances de la musique. Si la vanité ou l'avarice ne gâtent pas Delphine Shaurott, et si elle va en Italie, elle sera la Paganini du piano.

2. Madame la comtesse de ****, près Halberstadt. Le *Freyschütz* est une tradition populaire dont J. Paul a fait un roman touchant, et *Maria Weber* un opéra bruyant.

gères occupations qui ne s'étendent jamais au delà de l'avant-dîner, au dur et barbare labeur qui, grâce à l'aristocratie et à M. Pitt, pèse sur les pauvres Anglais pendant douze heures de la journée [1]. Mais l'Anglais est souverainement timide; c'est de cette triste qualité, fille de l'aristocratie et du puritanisme, que je vois naître en grande partie son amour pour la musique. La crainte de s'exposer au ridicule (*to expose oneself*) fait qu'un jeune Anglais ne parle jamais de ses émotions. Cette discrétion, commandée par un amour-propre bien entendu, tourne au profit de la musique; il la prend pour confidente et souvent pour expression de ses sentiments les plus intimes.

Il suffit de voir le *Beggars opéra* ou d'entendre chanter miss Stephens ou le célèbre Thomas Moore, pour reconnaître que l'Anglais a en soi une veine très-considérable de sensibilité et d'amour pour la musique. Cette disposition est, ce me semble, plus marquée en Écosse; c'est que l'Écossais a bien plus d'imagination; c'est qu'il y a dans ce pays la longue inaction des soirées d'hiver.

Nous voici de retour au loisir forcé de la pauvre Italie; toujours pour la musique il faut *loisir forcé*, *occupé par l'imagination*. En arrivant en Écosse pour la première fois, je débarquai à Inverness; le hasard mit à l'instant sous mes yeux les cérémonies funèbres du peuple des Highlands, et les gémissements des vieilles femmes réunies alentour

« De ce peu de terre que le souffle céleste
« Vient de cesser d'animer [2]. »

Je me dis : ce peuple-ci doit être musicien. Le lendemain, en parcourant les villages, j'entendis la musique sourdre de toutes parts ; ce n'était pas, certes, de la musique italienne, c'était bien mieux en Écosse; c'était une musique née dans le pays et originale. Je ne doute pas que si l'Écosse, au lieu d'être pauvre, se

1. On m'a montré à Liverpool des enfants de quatorze ans qui travaillaient de seize à dix-huit heures par jour. Je me promenais par hasard ce jour-là avec des dandies de dix-huit ans qui ont cent mille francs de rente et pas une idée, pas même celle de jeter un schelling à ces pauvres petits malheureux. L'Italien est tyrannisé, mais il a tout son temps à lui; le lazzaroni de Naples suit librement ses passions comme un sanglier au fond des forêts; je le tiens pour moins malheureux et surtout pour moins abruti que l'ouvrier de Birmingham. Et l'abrutissement moral est un mal contagieux; la grossièreté de l'ouvrier est bien loin d'être sans influence sur le lord.

2. Traduction de leurs cris, que mon cicérone me fit impromptu.

fût trouvée un pays riche ; que si le hasard eût fait d'Édimbourg, comme de Pétersbourg, la résidence d'un roi puissant et le lieu de réunion d'une noblesse *désœuvrée* et opulente, la source naturelle de musique qui se serait fait jour entre les rochers mousseux de la vieille Calédonie, n'eût été recueillie, purifiée, portée jusqu'à l'idéal, et que l'on n'eût dit un jour *la musique écossaise* comme l'on dit aujourd'hui *la musique allemande*. Le pays qui a produit les sombres et attachantes images d'Ossian, et des *Tales of my Landlord*, le pays qui s'enorgueillit de *Robert Burns*, peut incontestablement donner à l'Europe un Haydn ou un Mozart. Burns était plus d'à moitié musicien. Mais suivez un instant l'histoire de la jeunesse de Haydn, et voyez Burns mourir de misère et de l'eau-de-vie qu'il prenait pour oublier sa misère. Si Haydn n'eût pas rencontré dès son enfance trois ou quatre protecteurs riches et une institution puissante (la pension des enfants de chœur de la cathédrale de Saint-Étienne), le plus grand harmoniste de l'Allemagne eût été un médiocre charron à Rohran en Hongrie. Le prince Esterhazy entend Haydn et le prend dans son orchestre; c'est qu'un prince hongrois est un bien autre homme qu'un gros pair raisonnable des environs de Londres. Suivez les rapports du prince Esterhazy avec Haydn [1], et rien ne vous étonnera plus dans la différence des destinées de Haydn et de Burns, pas même la fastueuse statue que l'on vient d'élever à Burns.

Voici déjà vingt ans qu'un vernis de la plus sale hypocrisie s'étend comme une sorte de lèpre sur les mœurs des deux peuples les plus civilisés du monde. Parmi nous, depuis le sous-préfet jusqu'au ministre, chacun, tout en se croyant obligé à jouer la comédie pour les subalternes, se moque des jongleries de ses supérieurs [2]. Un homme qui a une pension de mille écus, n'admire la lithographie du coin qu'autant que l'auteur pense bien. Ainsi, s'il ne donne pas un *faux vote* dans le plus futile des beaux-arts, à la première épuration, l'ami de la maison, qui fait de petits rapports sans orthographe sur l'esprit public, lui fera supprimer sa pension. Voilà une *convenance* de plus, celle

1. *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase.*

2. Un préfet, sous Napoléon, fait appeler un élève de M. le professeur Broussonet à Montpellier, et lui dit gravement : *Monsieur, la thèse que vous avez soutenue hier n'est pas catholique*. Cette thèse avait rapport à une maladie du bas-ventre qui rend triste; il fallait dire que c'était l'*âme* qui rend triste.

de l'hypocrisie qui vient contribuer à chasser de France le naturel et la gaieté. Quant à l'Angleterre, je vais transcrire une phrase de son plus grand poëte :

The cant which is the crying sin of his double-dealing and false-speaking time of selfish spoilers [1].

L'hypocrisie française a déjà tué la peinture; pourra-t-elle enlacer la musique dans ses replis tortueux?

Il n'y a rien de volontaire dans l'hypocrisie de l'Italien. Le péril est si voisin, que l'hypocrisie n'étant plus que de la prudence, n'est presque pas avilissante.

Je demande au lecteur la permission de lui présenter ici comme excuse et correctif des *exagérations* dont je me suis rendu coupable dans cet ouvrage, une lettre de mademoiselle de Lespinasse qui ne se trouve pas dans la correspondance de cette femme célèbre, imprimée il y a quelques années :

APOLOGIE DE CE QUE MES AMIS APPELLENT MES EXAGÉRATIONS, MES ENTHOUSIASMES, MES CONTRADICTIONS, MES DISPARATES, MES ETC., ETC.

Mardi 31 janvier 1775.

« Hé bien! voilà donc encore un piége que vous me tendez! Vous me dîtes hier avec bonté : Vous allez demain à la *Fausse-Magie;* j'exige de votre amitié de me mander ce que vous en aurez pensé. Mais vous savez bien, répondis-je, que je ne pense pas et que je ne juge jamais. N'importe, dites-vous; j'aime vos impressions, d'abord parce qu'elles sont vraies, et puis parce qu'elles sont *outrées*, et que j'ai du plaisir à les combattre. Cette observation que vous croyez si bien fondée devrait donc m'arrêter; je devrais après cela *me faire* un avis bien modéré, bien raisonnable : il manquerait sans doute de goût et de la connaissance des choses dont je parlerais; mais au moins, je ne révolterais pas les gens d'esprit, parce qu'ils sont indulgents, et les sots m'estimeraient parce qu'ils aiment les *gobe-mouches*. Cela

1. Préface aux derniers chants de *Don Juan*. Ces derniers chants sont ce que j'ai lu de plus beau en poésie depuis vingt ans. L'assaut d'Ismaïl m'a fait oublier tout l'ennui de Caïn.

les laisse à leur place, au lieu que les impressions vives, les mouvements de l'âme, les blessent, les inquiètent sans les éclairer ni les échauffer jamais. Je vais donc me laisser aller : je n'aurai égard ni aux sots, ni aux gens d'esprit; je ne craindrai pas même votre jugement, je m'y livre. Je serai sotte ou absurde, tout ce qu'il vous plaira; je serai moi.

« J'ai eu du plaisir, oui, beaucoup de plaisir à cette répétition, et je défie tous les connaisseurs de me prouver que j'ai eu tort. J'ai admiré le talent de Grétry; j'ai dit vingt fois avec transport : Jamais on n'a eu plus d'esprit, jamais on n'a mis tant de délicatesse, de finesse et de goût dans la musique; elle a le piquant, la grâce de la conversation d'un homme d'esprit, qui attacherait toujours sans fatiguer jamais, qui ne mettrait que le degré de chaleur et de force convenable au sujet qu'il traite, et qui paraîtrait d'autant plus riche, qu'il ne sortirait jamais de la mesure que lui prescrirait le goût. Enfin, disais-je, si l'auteur de cette musique m'était inconnu, je ferais l'impossible pour faire connaissance avec lui dès aujourd'hui. J'ai été toujours animée, toujours soutenue par le plaisir; l'orchestre me semblait parler, et je m'écriais sans cesse : *Oh! que cela est ravissant!* Oui, je le répète, il est ravissant de passer deux heures avec des sensations douces, vraies et toujours variées. Le poëme m'a paru charmant; il me semble que le poëte n'a été occupé, d'un bout à l'autre, qu'à faire valoir le musicien. Les airs sont distribués avec beaucoup d'intelligence et de goût; il a trouvé le moyen de rendre les vieillards aussi comiques, aussi piquants que ceux de Molière. Grétry a fait de cette scène un duo qui en rend le comique et la gaieté d'une manière aussi animée qu'originale. Enfin, que vous dirai-je? J'ai été ravie, charmée, et je ne sais qu'aimer et louer, et point critiquer ce qui m'a autant fait de plaisir.

« Je vous vois, je vous entends, et vous espérez que je vais mettre Grétry au-dessus de Gluck, parce que l'impression du moment, fût-elle plus faible, doit effacer celle qui est éloignée. Hé bien! il n'en sera rien, et je vous ferai remarquer que si je suis exagérée, je ne suis point exclusive; et savez-vous pourquoi? c'est que c'est mon âme qui loue, c'est que je hais le dénigrement, et que d'ailleurs je suis assez heureuse pour aimer à la folie les choses qui paraissent le plus opposées; si bien donc que j'aime, que je chéris le talent de M. Grétry, et j'estime et admire

celui de M. Gluck. Mais comme je n'ai ni les lumières, ni les connaissances, ni la sottise nécessaires pour assigner des places et des rangs aux talents, je ne m'avise pas de prononcer lequel vaut le mieux, ni même de comparer ce qui ne paraît pas devoir se rapprocher. Je ne sais à quelle distance la nature les a mis l'un de l'autre; mais je sais qu'à talent égal, ils auront dû en faire un emploi différent, puisque le genre de l'opéra-comique n'est pas celui de la tragédie. L'impression que j'ai reçue de la musique d'*Orphée*, ne ressemble en rien à ce que j'ai éprouvé ce matin. Elle a été si profonde, si déchirante, qu'il m'était absolument impossible de parler de ce que je sentais : j'éprouvais le trouble d'une passion, j'avais besoin de me recueillir; et ceux qui n'auraient pas partagé ce que je sentais auraient pu croire que j'étais stupide. Cette musique était tellement analogue à mon âme, à ma disposition, que vingt fois je suis venue me renfermer chez moi pour jouir encore de l'impression que j'avais reçue; en un mot, cette musique, ces accents attachaient du charme à la douleur, et je me sentais poursuivie par ces sons déchirants et sensibles, *j'ai perdu mon Eurydice*. Et comment voudriez-vous après cela que je pusse y comparer la *Fausse Magie*? Comment pouvoir comparer ce qui ne fait que plaire et attacher, à ce qui remplit l'âme, à ce qui la pénètre, à ce qui la bouleverse? comment comparer l'esprit à la passion? comment comparer un plaisir vif et animé à cette mélancolie douce, qui fait presque de la douleur une jouissance? Oh! non, je ne compare rien, et je jouis de tout. Et vous appelez cela des contradictions dans mes goûts, des disparates dans mes opinions. Eh bien! soit; je ne serai pas conséquente comme la raison; mais j'aurai tout le plaisir de la sensibilité, et de tous les genres de sensibilité. Analysons moins et jouissons davantage; ne portons pas l'esprit de critique aux choses d'agrément et de pur amusement; soyons au moins indulgents pour ce qui vient de nous faire plaisir, et notre goût n'en sera ni moins bon ni moins juste.

« J'aimerai donc ce qui me paraît le plus distant, le plus contraire même; j'aimerai le paisible, le doux Gessner, il portera le calme dans mon âme; et j'aimerai, j'admirerai, je serai à genoux devant *Clarisse*, que je regarde comme une des plus belles, des plus grandes et des plus fortes productions de l'esprit humain; je serai ravie, exaltée par tous les genres de beauté dont cet ouvrage est plein. La vérité, la simplicité de ce roman me

font assez d'illusion pour me persuader que j'ai vécu avec tous les *Harlowes*. Ils animeront toutes les passions dont mon âme est susceptible; et, en admirant *Clarisse*, je ne dédaignerai point *Marianne;* j'y trouverai, sinon la vérité des passions, du moins celle de l'amour-propre, celle des différents états de la société. J'aimerai à voir toutes les nuances de la vanité rendues et mises en action avec finesse et esprit. J'admirerai dans *Clarisse* la noble simplicité de Richardson; et dans Marivaux j'irai jusqu'à aimer sa manière et même son affectation, qui est souvent originale et piquante, et qui est toujours spirituelle. Oui, dans tous les genres, j'aimerai ce qui paraît opposé, mais qui n'est peut-être opposé que pour les geus qui veulent toujours juger, et qui ont le malheur de ne point sentir.

« La nature, il est vrai, les a bien dédommagés; ils sont toujours contents de leur raison, de leur modération, et de la conséquence qu'il y a dans tous leurs goûts; leur esprit est roide, ils le croient juste; leur âme est de plomb, ils la croient calme; énfin, ils ont la satisfaction de la suffisance, et moi j'ai l'égarement de la passion. Il est vrai que ces gens si raisonnables se sentent à peine exister, et moi, je souffre ou je jouis sans cesse; ils sont ennuyés, je suis enivrée; mais pour rendre justice à eux et à moi je dois avouer que s'ils sont quelquefois ennuyeux, je suis souvent fatigante. Les gens froids peuvent être exagérés; mais les gens animés ne sont et ne peuvent être que hors de mesure et outrés: tous les deux vont par-delà le but; mais les uns s'y sont montés, tandis que les autres y ont été jetés, entraînés Les uns ont fait le chemin pas à pas, les autres ont sauté les bornes sans les apercevoir. Enfin, je trouve qu'il y a cette différence entre les gens exagérés et ceux qui sont outrés, qu'on évite les premiers et qu'on quitte les derniers, mais c'est à condition d'y revenir le lendemain; car, ce qu'on aime par-dessus tout, c'est à être aimé, et voilà l'avantage qu'on éprouve avec les gens passionnés: ils révoltent sans doute, souvent ils choquent, ils fatiguent: mais en les critiquant, en les condamnant, même en les haïssant, ils attirent, et on les recherche. Vous me direz que je n'y vais pas de *main morte*, et que je me loue de manière à révolter le goût et la délicatesse de tous mes juges. Mais c'est à vous que je parle, et vous êtes mon ami avant d'être mon juge; d'ailleurs, pour excuser cet orgueil de Lucifer, que je viens d'étaler, je dois vous faire observer que je me défends, et alors

il est permis de parler de soi comme on parlerait d'un autre : il n'est donc pas question d'être modeste, il s'agit d'être vrai.

« Je reviens encore à mes preuves, et j'ajoute que j'aime Racine avec passion, et qu'il y a dans Shakspeare des morceaux qui m'ont transportée ; et ces deux hommes-là sont absolument opposés. On est attiré, entraîné par le goût de Racine, par l'élégance, la sensibilité et le charme de sa diction ; et Shakspeare rebute par la barbarie de son goût ; mais aussi, on est surpris, frappé de sa vigueur, de son originalité et de son élévation dans certains endroits. O permettez-moi donc d'aimer l'un et l'autre! J'aime la naïveté, la simplicité de La Fontaine, et j'aime aussi le fin, l'ingénieux, le spirituel Lamotte. Enfin, je ne finirais pas, si je parcourais tous les genres ; car je dirais que je raffolle du bon Plutarque et que j'estime le sévère La Rochefoucauld ; que j'aime le décousu de Montaigne, et que j'aime aussi l'ordre et la raison de Fénelon.

« Je vous entends vous récrier : Mais il ne fallait pas m'assommer de ce détail de vos goûts : que ne disiez-vous tout d'un coup, j'aime tout ce qui est bon ? Mais souvenez-vous donc que je vous l'ai dit cent fois, et que sans doute je ne vous ai point persuadé ; car vous ne vous lassez point de me dire que je loue trop, que je suis exagérée, outrée, hors de mesure : il fallait donc vous prouver que j'étais fondée à aimer, à admirer ; et ce n'est point avec de l'esprit qu'on jouit autant, c'est avec de l'âme. Souffrez que je dise, que je répète que je ne juge rien, mais que je sens tout ; et c'est ce qui fait que vous ne m'entendez jamais dire : *cela est bon*, *cela est mauvais ;* mais je dis mille fois par jour : J'aime. Oui, j'aime, et j'aimerai à aimer tant que je respirerai, et je dirai de tout ce que disait une femme d'esprit en parlant de ses neveux : *J'aime mon neveu l'aîné parce qu'il a de l'esprit*, *j'aime mon neveu le cadet parce qu'il est bête*. Oui, elle avait raison, et je dirai comme elle : j'aime la moutarde parce qu'elle est forte, et j'aime le blanc-manger parce qu'il est doux. Mais avec cette voracité d'affections et de goûts, vous croiriez qu'il n'y a rien ni dans les choses ni dans les hommes, qui puisse me déplaire, me repousser. Oh mon Dieu ! je ne finirais pas si j'entrais dans tous les détails ; mais je me contenterai seulement de vous indiquer ce qui m'est antipathique : d'abord les vers qui n'ont que le mérite d'être bien faits, et qui sont vides de pensées et de sentiments, comme ceux de M. De..... ; les comédies qui

sont vides d'intérêt et d'esprit, et qui sont écrites d'un ton trivial, comme celles de M.....; ou celles qui ont une espèce de jargon qui ne peut être intelligible que pour la coterie de l'auteur, comme celles de M.....; les tragédies dont le sujet est passionné, fort et terrible, et dont le style est faible et plat, ou quelquefois barbare, comme celles de M..... Enfin, je vous dirai, car il faut finir, que le *maniéré*, et même le *fin*, et surtout le *fade*, est pour moi comme la manne ou la tisane, d'un dégoût mortel, avec cette différence pourtant que la manne et la tisane pourraient cesser de m'être antipathiques en me devenant nécessaires, et que le reste m'est et me sera également odieux dans tous les temps. A l'égard de mon attrait et de mon éloignement pour les personnes, il est absolument analogue à mes goûts ou à mon aversion pour les choses. J'aime mieux une bête qu'un sot; j'aime mieux un homme sensible qu'un homme spirituel; j'aime mieux une femme tendre qu'une femme raisonnable; je préfère la rusticité à l'affectation; j'aime mieux la dureté que la flatterie; je préfère, j'aime avant tout, par-dessus tout, la simplicité et la bonté, mais surtout la bonté. Voilà la vertu qui devrait animer tout ce qui a la puissance ou la richesse. C'est aussi la vertu qui convient aux faibles et aux malheureux; enfin, c'est la bonté qui supplée à tout; et dût-on en abuser, et dussé-je en souffrir, je n'hésiterais pas, si on me donnait le choix d'avoir ou la bonté de madame Geoffrin ou la beauté de madame de Brionne: je dirais: Donnez-moi la bonté, et je serai aimée; voilà le premier, et si je me laissais aller, je dirais l'unique bien dont je veuille. Si je ne me trompe, il y en a un plus grand encore, c'est d'aimer; mais la bonté est déjà une affection de l'âme, et avec cette vertu on aime tout ce qui souffre, tout ce qui est malheureux. Ah! l'on aime donc longtemps! ah! l'on doit aimer toujours! et avec ce degré de bonté que je loue, que j'envie, on pourrait se passer du plaisir des passions. L'âme serait sans cesse en activité, et n'est-ce pas là le plus grand charme de la vie?

« Mais dites-moi si ce n'est pas à vous que je dois souhaiter cette passion jusqu'à l'excès. Que de bonté ne vous faudra-t-il pas pour lire cette longue, froide et fatigante apologie! Ah! vous voilà revenu à jamais de m'accuser; mon exagération est encore moins insupportable que ma justification: mais aussi j'y ai été poussée; tous mes chers amis m'accablent; j'ai voulu leur prouver une fois par des raisons, que ce qu'ils appellent ma folie et mes dis-

parates, n'est autre chose que la raison ou le sentiment, ou la passion. Quelle est donc la conséquence de tout ceci ? quel en est le résultat ? Voulez-vous que je vous le dise à l'oreille ?.... Mais non, vous ne me croiriez pas, et cependant je vous aurais découvert le secret de mon âme. Adieu ; condamnez-moi, critiquez-moi, mais aimez-moi ; je me louerai de votre bonté, et je ne sentirai qu'elle. »

NOTE DES ÉDITEURS

POUR SERVIR DE COMPLÉMENT A LA VIE DE ROSSINI.

Si jamais il est nécessaire de recommander aux lecteurs d'un livre de se reporter à l'époque où ce livre fut écrit, c'est assurément lorsqu'il s'agit, comme dans l'ouvrage qui précède, de la biographie d'un homme de génie, composée et publiée à un moment où cet homme, à peine âgé de trente et un ans, n'était pas encore arrivé à l'apogée de sa gloire. C'est pour cela surtout que nous avons cru devoir compléter la *Vie de Rossini*, par un simple et rapide résumé des faits les plus importants qui ont signalé la carrière de cet homme vraiment extraordinaire, depuis 1823 jusqu'à nos jours.

On a vu (chap. XXXIX) que Rossini devait aller à Londres en 1824, et l'on se rappelle sans doute aussi les prédictions que Stendhal fait un peu plus loin au héros de son livre, pour le cas où celui-ci viendrait résider à Paris. Le voyage à Londres, en projet lors de la publication de l'ouvrage, et le séjour à Paris, eurent lieu en effet, et voici, suivant des renseignements devenus aujourd'hui historiques, ce qu'il advint de cette émigration du maestro de Pésare.

C'est peu de temps après la représentation de *Semiramide*, donnée à Venise pendant le carnaval de 1823, et blessé, dit-on, du peu de succès de ce chef-d'œuvre, que Rossini se rendit à Londres, en passant par Paris, où il ne demeura que peu de jours, parce qu'un engagement l'appelait immédiatement en Angleterre. Son succès fut grand pendant les cinq mois qu'il passa à Londres, au moins, si l'on en juge par la somme énorme que lui rapporta son séjour dans cette capitale, où l'on sait que l'admiration se manifeste surtout par des couronnes de bank-notes. Le produit de ses concerts et de ses leçons ne s'éleva pas à moins de deux cent mille francs, somme à laquelle il faut ajouter celle de deux mille livres sterling (cinquante mille francs) qui lui fut offerte par une réunion de membres du parlement.

Au mois d'octobre de la même année, Rossini arriva à Paris, pour y prendre, aux termes des conventions passées entre lui et le ministre de la maison du roi, la direction de la musique du Théâtre-Italien. Ses engagements lui imposaient l'obligation d'écrire non-seulement pour le Théâtre-Italien, mais encore pour l'Opéra français, et le nombre d'ouvrages stipulés devait faire espérer à nos deux théâtres lyriques une imposante série de chefs-d'œuvre. Mais déjà le maître, on l'a vu dans le livre même de son enthousiaste biographe, avait commencé à adopter le système des pastiches, c'est-à-dire des marqueteries musicales composées de morceaux empruntés à ses anciens ouvrages, *et mêlés à* quelques morceaux entièrement neufs; on n'a pas oublié cette phrase de Stendhal : « A Londres, Rossini, loin du théâtre de « sa gloire, n'en aura que plus de facilité à donner de la vieille « musique pour nouvelle; son défaut naturel va se renforcer. » Confessons cependant qu'à cet égard l'auteur de *Semiramide* en usa chez nous avec la plus grande franchise, soit par parti pris de loyauté, soit par conscience de la difficulté de tromper complétement les érudits du dilettantisme parisien.

Son premier ouvrage fut écrit en italien; c'est un opéra de circonstance, représenté en 1825, à propos du sacre de Charles X; il est intitulé : *il Viaggio a Reims*. Cet opéra eut surtout le singulier mérite d'être exécuté de la façon la plus merveilleuse par mesdames Pasta, Mombelli, Cinti (depuis madame Damoreau), et MM. Zuchelli, Donzelli, Bordogni, Pellegrini et Levasseur. Une direction transitoire, qui a eu, en 1848, la malencontreuse idée de le reprendre, a mis la génération actuelle à même d'apprécier la faiblesse de ce léger essai, essai qui a fourni pourtant au compositeur un des plus beaux morceaux du *Comte Ory*.

Heureusement Rossini n'en resta pas là. L'année suivante, en 1826, il arrangea pour l'Opéra français son *Maometto Secondo;* le nouvel ouvrage fut intitulé : *le Siége de Corinthe*, et obtint un grand succès. La partition italienne avait été complétement remaniée; plusieurs morceaux disparurent et furent remplacés par des morceaux entièrement neufs; on peut citer entre autres le grand air chanté par madame Damoreau, et l'admirable scène de la bénédiction des drapeaux au troisième acte. Ainsi que nous l'avons dit, tout le monde sut, dès l'abord, à quoi s'en tenir sur la part à faire à la musique ancienne et à la musique nouvelle dans cette œuvre, en somme fort remarquable.

Il en fut de même, en 1827, de l'arrangement du *Mosè* italien qui nous valut le *Moïse* en quatre actes, accueilli avec un si grand enthousiasme au grand Opéra. Ici toutefois, il faut le dire, la part de la musique écrite spécialement pour l'œuvre nouvelle fut beaucoup plus considérable. Ainsi, le premier acte presque tout entier, les délicieux airs de danse et le colossal finale du troisième acte, enfin l'admirable air de soprano avec chœurs du quatrième acte sont tout à fait étrangers à la partition italienne, et suffiraient à eux seuls pour constituer un véritable et grand chef-d'œuvre. Du reste, quel qu'ait été le succès obtenu par *Moïse* lors des premières représentations, on peut affirmer que jamais cet immortel opéra ne fut aussi vivement apprécié, aussi unanimement compris et applaudi qu'il l'est aujourd'hui. Il était peut-être nécessaire, pour que la grande musique de Rossini, pour que des œuvres telles que *Semiramide*, *Otello*, *Moïse* et *Guillaume Tell* devinssent accessibles à la masse du public français, il fallait peut-être, disons-nous, que ce public apprît à étudier et à comprendre les œuvres de haute portée, à se familiariser avec les morceaux de grand développement, comme il a dû forcément le faire depuis vingt ans à l'école des grandes compositions modernes.

Le *Comte Ory*, qui fut représenté en 1828, contient, ainsi que nous venons de le dire, des fragments de l'opéra italien *il Viaggio a Reims;* on y trouve en outre quelques morceaux empruntés à d'autres partitions de Rossini, entre autres un air de *Matilde di Sabran;* mais la majeure partie de l'ouvrage est entièrement nouvelle, et l'ensemble forme un tout si parfaitement homogène, si merveilleusement en harmonie avec le genre et les situations du livret qu'on croirait véritablement que la musique de cet opéra a été écrite d'un bout à l'autre d'un seul jet et sous l'inspiration même du sujet. Nous n'hésitons pas à proclamer cette partition digne de figurer à côté des ouvrages les plus célèbres du maestro; c'est depuis l'introduction jusqu'au trio final un ravissant chef-d'œuvre de grâce, d'esprit, d'ironie, un véritable type de ce que devrait toujours être la musique française. Pourtant, le *Comte Ory* n'a jamais obtenu un grand succès sur notre première scène lyrique; fort goûté dans les théâtres de province et dans les salons, il est resté trop souvent éloigné du répertoire du grand Opéra, probablement en raison des difficultés que présente l'exécution rarement complète et satisfaisante, et aussi

des habitudes du public, séduit par les splendeurs de mise en scène des grands ouvrages en cinq actes.

Enfin, en 1829, vint *Guillaume Tell*, la plus admirable, sans contredit, des compositions de Rossini, chef-d'œuvre entre les chefs-d'œuvre, celui de tous dans lequel éclate à chaque phrase dans toute sa magnificence le puissant génie de l'immortel maître. Là, en effet, brillent toutes les hautes qualités qui sont l'apanage des grands artistes. La passion, le sentiment héroïque, la tendresse dans ce qu'elle a de plus poétique et de plus élevé, l'amour filial et le désespoir dans ce qu'ils ont de plus poignant, puis aussi la grâce, l'élégance et un incomparable sentiment de la nature, exprimé par les mélodies les plus exquises, les plus poétiquement inspirées. Les chœurs de *Guillaume Tell* sont des poëmes divins, de même que le grand trio du second acte est à lui seul tout un drame. Nous ne voulons point entreprendre une analyse détaillée de cette partition, comme l'a fait Stendhal pour *Cenerentola* et la *Gazza ladra*, mais nous estimons que si l'auteur de la *Vie de Rossini* eût étudié le dernier chef-d'œuvre de son héros comme il avait étudié les premiers, il lui eût consacré un volume tout entier.

Guillaume Tell joue un rôle très-important dans la vie du maestro; c'est au tiède accueil fait à cet ouvrage par le public parisien qu'est due en quelque sorte l'abdication de l'auteur. Il sentait, il avait conscience qu'il avait produit un chef-d'œuvre; l'indifférence du public le blessa profondément; il brisa sa plume, et, à peine âgé de trente-sept ans, renonça à tout jamais à écrire pour le théâtre. En vain l'immense succès de la reprise du chef-d'œuvre, à l'époque des débuts de M. Duprez, vint-il venger l'auteur des injustes froideurs des premiers juges; en vain les propositions les plus magnifiques allèrent-elles trouver Rossini dans sa retraite, sa résolution fut irrévocable. Voici, du reste, suivant un biographe, en quels termes il l'avait lui-même formulée :

« Un succès de plus n'ajouterait rien à ma renommée; une chute
« pourrait y porter atteinte; je n'ai pas besoin de l'un, et je ne
« veux pas m'exposer à l'autre. »

Des gens qui prétendent connaître à fond le caractère de l'illustre compositeur, assurent que sa paresse fut de moitié avec son amour-propre pour le rendre inébranlable dans ses projets de silence. Pourtant, ce silence fut rompu à diverses reprises, mais

seulement pour la composition d'un *Stabat mater*, magnifique essai de musique religieuse, dans lequel on admire particulièrement le *pro peccatis* et l'*inflammatus est*, et pour l'improvisation de quelques chœurs et de quelques mélodies détachées, dont on trouvera les titres dans le catalogue général de ses œuvres, placé à la fin de cette note. Quant à l'arrangement du *Robert-Bruce*, représenté à l'Opéra en 1846, on assure, et il y a quelque lieu d'ajouter foi à cette affirmation, qu'il n'en a pas écrit une seule note; il se serait borné, dit-on, à approuver les emprunts faits à ses divers ouvrages, la *Donna del Lago*, *Bianca et Faliero*, *Torvaldo et Dorliska*, *Ermione*, *Armide*, etc., pour la composition de ce pastiche, ainsi que les récitatifs et les quelques rentrées d'orchestre ajoutés par un compositeur français. Quoi qu'il en soit, cet ouvrage, composé de morceaux très-remarquables, était de nature à obtenir un grand succès, et serait encore aujourd'hui vivement applaudi, s'il était soutenu par une exécution digne de sa valeur. Quand Rossini se décida à ne plus écrire pour le théâtre, et plus tard à quitter la France, qui avait accueilli son génie avec tant d'enthousiasme et sa personne avec tant de sympathie, il est vraisemblable qu'il n'obéit point seulement à un mouvement d'amour-propre; un autre motif assez délicat le brouilla, dit-on, avec cette ville de Paris, où il se plaisait infiniment et dont il avait fait sa seconde patrie, sa patrie d'adoption. Voici ce que raconte à ce sujet M. Fétis [1].

« La place de directeur du Théâtre-Italien qu'on avait donnée à Rossini, lorsqu'il arriva à Paris, ne convenait point à sa paresse. Jamais administration dramatique ne se montra moins active, moins habile que la sienne. La situation de ce théâtre était prospère lorsqu'il y entra : deux mois lui suffirent pour la conduire à deux doigts de sa perte; car la plupart des bons acteurs s'étaient éloignés, et le répertoire était usé, sans que le directeur se fût occupé de remplacer les uns et de renouveler l'autre. Malgré ses préventions aveugles pour Rossini, M. de La Rochefoucault finit par comprendre qu'un homme de ce caractère était le moins capable de conduire une administration, et, de concert avec lui, il le nomma intendant général de la musique du roi et *inspecteur général du chant en France*, sinécures grotesques qui ne lui imposaient d'autre obligation que celle de recevoir un traitement

1. *Biographie des Musiciens*, t. VII. p. 485.

annuel de vingt mille francs, et d'être pensionné si, par des circonstances imprévues, ses *fonctions* venaient à cesser. Ces arrangements, si favorables au compositeur, avaient pour but de l'obliger à écrire pour l'Opéra [1], mais ils lui laissaient la propriété de ses ouvrages et ne diminuaient nullement le produit qu'il devait en tirer. Si les choses fussent demeurées en cet état, Rossini aurait fait succéder à *Guillaume Tell* cinq ou six opéras; mais la révolution, qui précipita du trône Charles X et sa dynastie, au mois de juillet 1830, rompit les liens qui attachaient l'artiste au monarque, et le rendit à sa paresse, en le privant de son traitement. Dès lors, une discussion s'éleva pour la pension de six mille francs réclamée par Rossini. La révolution de juillet, disait-il, était certainement le moins prévu des événements qui devaient faire cesser ses fonctions; il demandait donc le dédommagement stipulé pour ce cas. De leur côté, les commissaires de la liquidation de la liste civile prétendaient assimiler son sort à celui des autres serviteurs de l'ancien roi, qui, privés de leurs emplois, avaient aussi perdu tous leurs droits; mais le malin artiste avait obtenu, comme un titre d'honneur, que l'acte de ses engagements avec la cour fût signé par le roi lui-même, et par là avait rendu personnelles les obligations de Charles X envers lui; cette habile manœuvre lui valut le gain de son procès.

« Pendant les cinq ou six années que durèrent les contestations à ce sujet, Rossini avait continué à résider à Paris. Par son influence, deux de ses amis avaient obtenu le privilége de l'Opéra italien; ils l'avaient admis au partage des bénéfices considérables de cette entreprise, sous la seule condition de donner quelques soins au choix des opéras et des chanteurs, et d'assister aux dernières répétitions des ouvrages nouveaux. Depuis cette association, où tout était profit pour lui, Rossini s'était retiré dans un misérable logement situé dans les combles du Théâtre-Italien [2]. C'était là qu'allaient le trouver les premiers personnages du pays, et qu'il les faisait souvent attendre longtemps dans une antichambre; c'était pour aller le visiter dans ce chenil que l'ex-empereur du Brésil don Pedro, montait les degrés d'une sorte

1. Rossini devint en effet à cette époque le conseiller intime, l'âme de l'Opéra, alors dirigé par M. Lubbert. On peut, en consultant les journaux et surtout les feuilles satiriques du temps, juger, d'après les plaisanteries dont il fut l'objet, de l'importance du rôle qu'on lui attribuait dans la direction de l'Académie royale de musique.

2. Le théâtre Italien était alors à la salle Favart.

d'échelle placée dans une profonde obscurité. Rossini s'excusait d'une situation si peu faite pour un artiste tel que lui, sous le prétexte de la perte de ses revenus, et de la nécessité de vivre avec économie. Personne n'était dupe de cette comédie, car tout le monde savait que la riche dot de sa femme, les sommes considérables qu'il avait rapportées d'Angleterre, le produit des représentations de ses ouvrages à l'Opéra, la vente de ses partitions et les affaires excellentes où ses amis MM. Rothschild et Aguado l'avaient admis, lui avaient constitué une fortune opulente. Il vivait dans un grenier à Paris, mais à Bologne il avait un palais où étaient rassemblés des objets d'art, de belles porcelaines et la somptueuse argenterie de l'ancien ambassadeur Mareschalchi. En 1836, il retourna en Italie, dans le dessein d'y faire un voyage seulement, et de visiter ses propriétés; mais son séjour s'y prolongea, et l'incendie du Théâtre-Italien, où périt un de ses associés [1], le décida à s'y fixer. »

Depuis lors, Rossini vit dans les délices de ce *dolce far niente*, qu'il adore, voyageant de temps à autre dans l'intérieur de la péninsule, allant de Bologne à Milan, à Venise, à Florence, à Rome, à Naples; il n'a fait qu'un seul voyage en France, il y a une douzaine d'années, et les témoignages d'admiration et de respect dont il a été entouré n'ont réussi ni à lui faire rompre le silence en faveur d'un de nos théâtres, ni à le ramener dans le pays où il serait le mieux à même de jouir de sa gloire. Car, chose remarquable, l'Italie, avide de musique nouvelle, quelle qu'elle soit, néglige fort les œuvres du puissant génie qui domine de si haut l'art lyrique contemporain; l'Allemagne le goûte fort, il est vrai aujourd'hui, mais le représente rarement. Paris est de toutes les capitales du monde celle où le nom et la musique de Rossini excitent toujours le plus d'enthousiasme, celle aussi où ses opéras sont relativement exécutés avec le plus d'éclat et de pompe, sinon avec la plus complète perfection.

On a dit que Rossini était devenu indifférent à sa gloire musicale; il y a tout lieu de croire qu'on s'est trompé; on aura pris pour de l'indifférence quelque saillie ironique du spirituel auteur d'*il Barbiere*. Voici, dans ce genre, une anecdote qui nous paraît assez bien caractériser l'esprit volontiers mystificateur du grand maestro.

1. Cet incendie eut lieu au mois de janvier 1838.

Un de nos amis se trouvait un jour, il y a une dizaine d'années, dans le bureau du secrétaire de la légation française à Rome, attendant un renseignement; il vit entrer un assez gros homme qu'à sa tournure, à sa mise et à son parapluie sous le bras, on aurait aisément pris pour un bon bourgeois romain, mais en qui il reconnut aussitôt l'auteur de *Guillaume Tell*. Retiré dans un angle de la salle, notre ami se prit à examiner le grand compositeur et à rechercher sur ce visage charnu, sur cette physionomie sensuelle, les lignes et les caractères du *génie* musical. Pendant ce temps-là, Rossini s'était approché du secrétaire, pour faire viser le passe-port d'une dame française qui se rendait à Naples. Le visa et le cachet apposés sur la feuille, on la rendit au gros homme, qui remercia, la mit dans sa poche et se dirigea vers la porte. Tout à coup, et comme ayant l'air de se raviser, il se retourna du côté du secrétaire, qui, jusque-là, n'avait paru faire aucune attention à lui :

— A propos, monsieur, lui dit-il en français, auriez-vous quelques commissions pour Naples; j'y accompagne madame N..., je m'en chargerais avec plaisir.

Le secrétaire regarda avec étonnement cet étrange monsieur qui, sans être connu de lui, venait ainsi à brûle-pourpoint lui faire de pareilles offres de services.

— Mais non, monsieur, lui répondit-il, d'un ton qui voulait dire en même temps : Voilà un plaisant original!

— Oh! vous pourriez m'en charger sans crainte, reprit le gros homme, en mettant la main sur le bouton de la porte, vous avez peut-être entendu parler de moi en France; je suis monsieur Rossini.... un ancien compositeur de musique.

Le secrétaire se leva pour le saluer et s'excuser; mais Rossini avait déjà fermé la porte sur lui, et il se sauvait en riant.

Espérons que tout ancien compositeur de musique qu'il se dit, Rossini n'aura pas consacré exclusivement ses loisirs à la pêche et aux bons mots, et qu'un jour viendra où il y aura encore une page glorieuse à ajouter à cette biographie.

FIN.

LISTE CHRONOLOGIQUE

DES COMPOSITIONS DE ROSSINI.

(Cette liste complète celle qu'a donnée Sthendhal, page 317.)

1. *Il pianto d'Armonia*, cantate, 1808.
2. Symphonie à grand orchestre, 1809.
3. Quatuor pour deux violons, alto et basse, 1809.
4. *La Cambiale di matrimonio*, opéra, 1810.
5. *L'Équivoco stravagante*, opéra, 1811.
6. *Didone abbandonata*, cantate, 1811.
7. *Demetrio e Polibio*, opéra, 1811.
8. *L'Inganno felice*, opéra, 1812.
9. *Ciro in Babilonia*, opéra, 1812.
10. *La Scala di seta*, opéra, 1812.
11. *La Pietra del paragone*, opéra, 1812.
12. *L'Occasione fa il ladro*, opéra, 1812.
13. *Il Figlio per azzardo*, opéra, 1813.
14. *Tancredi*, opéra, 1813.
15. *L'Italiana in Algeri*, opéra, 1813.
16. *L'Aureliano in Palmira*, opéra, 1814.
17. *Egle e Irene*, cantate inédite, 1814.
18 *Il Turco in Italia*, opéra, 1814.
19. *Elisabetta*, opéra, 1815.
20. *Torvaldo e Dorliska*, opéra, 1816.
21. *Il Barbiere di Siviglia*, opéra, 1816.
22. *La Gazetta*, opéra, 1816.
23. *Otello*, opéra, 1816.
24. *Teti e Peleo*, cantate, 1816.
25. *Cenerentola*, opéra, 1817.
26. *La Gazza ladra*, opéra, 1817,
27. *Armide*, opéra, 1817.
28. *Adelaide di Borgogna*, opéra, 1818.

29. *Mosè*, opéra, 1818.
30. *Ricciardo e Zoraïde*, opéra, 1818.
31. *Ermione*, opéra, 1819.
32. *Eduardo e Cristina*, opéra, 1819.
33. *La Donna del lago*, opéra, 1819.
34. Cantate pour la fête du roi de Naples, 1819.
35. *Bianca e Faliero*, opéra, 1820.
36. *Maometto II*, opéra, 1820.
37. Cantate pour l'empereur d'Autriche, 1820.
38. *Matilde di Sabran*, opéra, 1821.
39. *La Riconoscenza*, cantate, 1821.
40. *Zelmira*, opéra, 1822.
41. *Il Vero omaggio*, cantate, 1822.
42. *Semiramide*, opéra, 1823.
43. *Sigismundo*, opéra, 1823.
44. *Il Viaggio a Reims*, opéra, 1825.
45. *Le Siége de Corinthe*, opéra, 1826.
46. *Moïse*, opéra, 1827.
47. *Le comte Ory*, opéra, 1828.
48. *Guillaume Tell*, opéra, 1829.
49. Une messe, 1832.
50. *Les Soirées musicales*, douze morceaux de chant, 1840.
51. Quatre ariettes italiennes, 1841.
52. *Stabat mater*, 1842.
53. *La Foi, l'Espérance* et *la Charité*, trois chœurs, 1843.
54. *Robert Bruce*, opéra, 1846.
55. Stances à Pie IX, 1847.

TABLE

